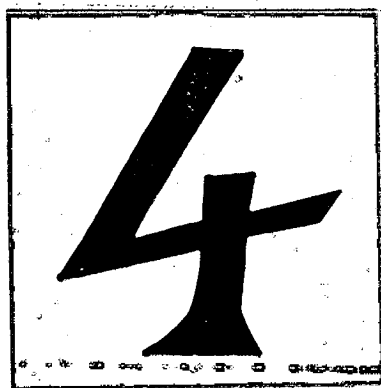
BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA
ANNO XIII - N. 4 - APRILE 1952

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLII

Sommario

Disegni di Alfio Castelli

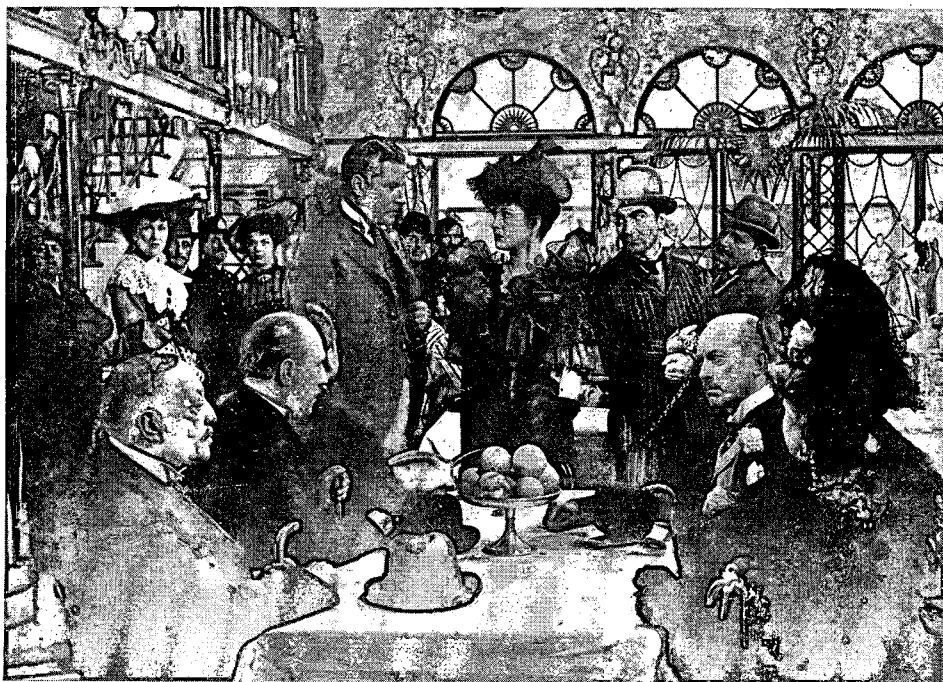
Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

È terminata la lavorazione di

Processo alla Città

Regia di **Luigi Zampa**

CON

Amedeo **Nazzari**	*Silvana* **Pampanini**	*Paolo* **Stoppa**
Franco **Interlenghi**	*Irene* **Galter**	*Dante* **Maggio**

e con la partecipazione di

Mariella Lotti e Eduardo Cianelli

Produzione
FILM COSTELLAZIONE

Distribuzione
20th CENTURY FOX

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIII - NUMERO 4 - APRILE 1952

Intorno a "Due soldi di speranza,,

Non sembri strano se questo numero di "Bianco e Nero" dedicato in prevalenza al costume e alla scenografia nel film, si apra con una analisi critica di Due soldi di speranza *di Renato Castellani.*

Ciò potrà certamente meravigliare quanti sono avvezzi a considerare questo regista un convertito dal formalismo al realismo, un artista che alla realtà "costruita" ha preferito la realtà "trovata" della periferia di Roma, delle case piccole della Sicilia, dei cortili di Boscotrecase.

*Ma a noi questa ipotetica contraddizione non sembra rilevabile, conseguente — come appare — a una pseudo estetica, che considera il neo-realismo come l'*optimum *dell'arte cinematografica, sicché gli antichi seguaci del cinema puro o del cinema di fantasia hanno finito per scoprire che la perfezione è soltanto nella capacità ricettiva della "camera" rispetto al mondo esterno.*

Se poi in questo mondo esterno — e già è facile notare come intervenga un giudizio di scelta, cioè lo spunto a una libertà di ricreazione soggettiva non sappiamo quanto ammissibile dai filo-realisti ad oltranza — ha una sua certa conformazione sociale, allora il film è — come si dice — "socialmente impegnato" e la sua verità artistica è sicura ed universale.

In conclusione, si è finito con il credere legittimo confondere il realismo con certi contenuti e ignorare che esso — semmai — è una posizione *dell'artista dinnanzi alla realtà in cui vive, per cui non è questa realtà che ha valore ma il* giudizio *che di essa dà l'artista, sí che il fatto nuovo della realtà poetica ottenuto dalla sintesi tra il mondo interiore dell'artista medesimo con il mondo esterno, oggetto sino allora di cronaca o di storia o di sociologia, si sostituisce alla occasionale realtà propria della comune appercezione.*

La realtà, *intesa quindi come insieme di paesi, di fatti, di situazioni già date, non è un'occasione da cui l'artista è mosso alla ricerca di oggettivare una verità che non è mai in sé e per sé nelle cose né in lui, ma si rivela da questi contatti, assolutamente originale e insostituibile.*

Ogni opera artistica crea quindi un mondo, un'atmosfera, un paesaggio che non è mai quello da cui ha tratto ispirazione — come si dice comunemente — il suo autore.

Avviene anzi che qualsiasi riaccostamento tra il mondo fantasticato e quello della realtà porti a un'assoluta incomprensione del primo.

E' impossibile spiegare Verga con i problemi economici dei pescatori della Sicilia orientale o Di Giacomo con la miseria senza luce dei vicoli di Toledo e può soltanto far sorridere per la balbettante ingenuità colui che cava fuori la legislazione mineraria a proposito del petrolio di Miracolo a Milano *o il critico marxista che vorrebbe "far qualcosa" "perché la coppia di sposini di* Due soldi di speranza *trovi un avvenire migliore".*

A distanza di anni, quando la vita economica e sociale ha avuto il suo sviluppo, quando talvolta la stessa geografia dei luoghi, dove una vicenda è stata posta, è cambiata, di immutabile non rimane che l'opera fantastica, le cui occasioni divengono interessante retaggio di una critica storica, la cui importanza è meramente strumentale e non interpretativa.

I problemi dei disoccupati di Boscotrecase, dove è ambientata la storia del film di Castellani, saranno mutati (e speriamo non per i metodi a cui sono affiliati alcuni nostri critici e presuntuosi saggisti) ma rimarrà quella storia, quella determinata storia dei due ragazzi innamorati, che vive staccata da ogni estrinseca necessità per la validità fantastica e per l'umana suggestione che da essa promana.

Anche Due soldi di speranza, *che oggi è un film di* costume, *sarà tra alcuni anni un film* in costume. *Se saranno vivi, come oggi, la sua freschezza e i suoi valori poetici, esso apparirà opera di pura invenzione fantastica, e non documento o rappresentazione di accadimenti dell'anno di grazia 1951, e anche gli abiti "di tutti i giorni" dei suoi personaggi e le piazzette o le stradine in mezzo a cui questi personaggi si muovono sembreranno — come in realtà sono — opera dell'alacre fantasia di Castellani.*

A proposito del quale, e continuando con altre parole il discorso, dobbiamo dire che non esiste in lui alcuno jato tra il cosiddetto formalismo di ieri (Un colpo di pistola, Zazà) *e il realismo di oggi* (Sotto il sole di Roma. E' primavera... Due soldi di speranza), *come non esiste in fondo alcuna possibilità di divider l'arte in generi, a seconda dei suoi contenuti, né esiste in tal senso film che non sia in costume.*

D'altra parte in Castellani la ricerca espressiva rimane la finalità piú presente e coerente alle sue intenzioni di regista; egli cerca — oggi come ieri — di creare i suoi personaggi fuori da ogni tipicità, che li costringerebbe nel folclore e nel bozzetto — che sono poi le caratteristiche del realismo illustrativo e sociale da alcuni vagheggiato — e di tenerli in un clima fantastico, che finisce con il sottrarli a ogni vero e proprio legame con il mondo in cui sono nati.

I personaggi di Castellani sono veri nel senso artistico e quindi gratuiti nella normale accezione realistica; essi, momento per momento, si costruiscono, come nel piú vero cinema, ritmicamente, determinandosi in un rapido succedersi di situazioni che può perfino apparire voluto e meccanico, ma rispondente comunque ad una legge che è di natura puramente fantastica.

Non c'è in Castellani l'astratta volontà di far fare a questi perso-

naggi quello che non possono fare, di servirsene cioè come un mero strumento di intellettualistica espressione. Vengono abbozzati e lasciati liberi alla loro intrinseca naturalità, tanto liberi che l'autore non riesce quasi piú a tenerli fermi, a dar loro un indirizzo, un orientamento o a mettere loro in tasca un qualsiasi messaggio.

Ed è questo il segreto di Due soldi di speranza, *nella redenzione dei suoi personaggi (almeno di quelli riusciti) da ogni teleologia, nell'umana cordialità con cui egli li manovra cosí come sono, al di là del bene e del male.*

Al di là o forse al di qua, perché hanno un'innocenza originaria, che non permette né di condannarli né di assolverli.

Il protagonista di E' primavera... *sarà un bigamo ma nessuno si sente di giudicarlo, esaltandolo come un inconscio assertore della libertà dei sentimenti o condannandolo come un cattivo esempio alla morale pubblica.*

Antonio di Due soldi di speranza *— piú costretto — è pur sempre libero nella sua irrazionalità e nessuno gli rimprovera il doppio gioco fatto con il parroco o la mancanza di carattere con la madre e con Carmela.*

Ma quest'ultima è uno dei personaggi piú indicativi di questa posizione di estrema libertà inventiva e ci ricorda — cosí come il garzone di E' primavera *— il Remo delle* Sorelle Materassi.

Di Palazzeschi (sarà di moda citare altri scrittori quando si parla di registi del cosiddetto neo-realismo, ma si tratta di analogie forzose) Renato Castellani ha mutuato un sorridente, vagamente malinconico: "E lasciatemi divertire!...", un'assenza apparente di moralità, che si risolve subito in un disdegno del moralismo, del tradizionalismo abituale, del voler riportar tutto a un metro fisso di giudizio.

La madre di Antonio (con la sua bellissima entrata ad inizio del film, il suo essere imbrogliona anche con il figlio, il suo vizio del gioco, il suo rendere infelice la figlia con un matrimonio forzato) non riesce a strapparci un sentimento di condanna o di disgusto come non ce lo strappava Remo quando nel citato romanzo sfrutta le due vecchie zie, ma ci lascia ammirati perché è un altro formidabile personaggio femminile, il primo forse della nostra storia artistica in cui la maternità si presenti libera dalla sua consueta rettorica.

Ci sembra ridicolo che, a proposito di questo mondo, si possa parlare di "caratteri nazionali" dei personaggi, di folclorismo o ancor piú di istanze sociali.

Il mondo che impedisce ad Antonio e Carmela di sposarsi ha lo stesso peso (e non altro) di natura artistica che la passione di don Rodrigo ha nei riguardi di Renzo e di Lucia: è un elemento occasionale che dà l'avvio e fa da sfondo al dramma, che si svolge quindi nell'intrinseca necessità con cui si determinano i due personaggi.

Rassegnato e fiducioso nella Provvidenza, che, se mette al mondo e fa innamorare i giovani, deve pure risolvere i loro problemi, Antonio, fiduciosa ma anche sicura di sé, Carmela, la cui ribelle natura esprime

nel piú mordente dei modi la libertà assoluta dell'arte, la forza creativa dell'artista.

Si è detto — con un'analogia peraltro gratuita — per spiegare il successo piú vivo di Castellani rispetto ad altro film, del resto pregevole, di questo periodo, che i personaggi di De Sica costringono lo spettatore a riflettere al contrario di quelli di Castellani che non lo impegnano.

Se si tratta di un impegno *in senso prammatistico, siamo d'accordo: a Castellani non importa nulla che gli spettatori prendano a cuore il problema dei disoccupati di Boscotrecase e si adunino in cortei o mandino lettere alla U.D.I. perché ogni Carmela abbia il suo corredo, la sua casa e magari una bella colomba picassiana sulla porta di essa.*

(Ma importa poi a De Sica che gli spettatori prendano tanta parte concreta ai casi di Umberto Domenico Ferrari, quando egli per primo ce lo rappresenta chiuso in uno schematismo, che non suscita simpatie, proprio perché i concetti non sono né simpatici né antipatici?).

Ma ad un impegno *di altro genere, Castellani conduce certamente e ne dà chiari segni con l'atteggiamento di carità sorridente che egli prende nei riguardi dei suoi personaggi, un atteggiamento di umano rispetto che non ha nulla a vedere con quel farne strumento di una tesi, come è consuetudine di De Sica o di De Sanctis o di altri autori neorealisti.*

E' in questa posizione la chiave poetica e umana di Castellani, e quel suo cristianesimo naturale in chiave di commedia come in Rossellini è in chiave tragica.

Simpatia distaccata, non per un freddo gioco estetico con i sentimenti e le abitudini, ma per una tollerante cordiale comprensione, per un intimo rispetto alla libertà e alla verità dei personaggi come di umane creature.

Questa posizione spirituale di Renato Castellani è quella che ha suscitato intorno a Due soldi di speranza *il grande consenso popolare, seguito dal plauso un po' a denti stretti o capzioso della critica, anche marxista.*

Il pubblico italiano, come quello internazionale di Cannes, ha sentito finalmente una voce libera dagli schemi intellettualistici, dal manierismo sociale e ha trovato redenti nella dolce favola dei due piccoli fidanzati vesuviani la pietà e il terrore, che suscitano la disoccupazione, la miseria, le ingiustizie sociali e i matrimoni sbagliati.

Giuseppe Sala

Teatro e cinema

II

Il *leit-motiv* dei contemporanei del teatro filmato, il loro argomento ultimo e apparentemente inespugnabile resta: il piacere insostituibile che si attribuisce alla presenza fisica dell'attore. « Quel che v'è di specificamente teatrale scrive Henri Gouhier in *L'Essence du Théâtre,* è l'impossibilità di staccare l'azione dall'attore ». E anche: « La scena accoglie tutte le illusioni tranne quella della presenza; l'attore vi compare sotto il suo travestimento con un'altra anima e un'altra voce, ma è là; e, con la sua presenza, lo spazio ritrova la propria esigenza e la durata il proprio spessore ». In altri termini, e inversamente: il cinema accoglie tutte le realtà fuor che quella della presenza fisica dell'attore. Se è vero che in questa consiste l'essenza del fenomeno teatrale, il cinema non potrebbe in alcun modo pretendervi. Se la scrittura, lo stile, la costruzione drammatica sono, come debbono essere, concepiti rigorosamente per ricevere anima ed esistenza dell'attore in carne ed ossa, l'impresa di sostituire all'uomo il suo riflesso o la sua ombra appare vana fin dall'origine. L'argomento è irrefutabile, nessuna sostituzione dei valori è possibile se il fenomeno teatrale ha le sue radici al di là dell'estetica e della psicologia, sul piano dell'ontologia addirittura. I successi di Laurence Olivier, di Welles o di Cocteau non possono allora che essere contestati (ma ci vuole una buona dose di malafede) o restare inspiegabili: una sfida all'estetica e al filosofo. Cosí non ci se ne può dar ragione altrimenti che rimettendo in questione quel luogo comune della critica teatrale: « l'insostituibile presenza dell'attore ».

Si imporrebbe anzitutto una prima serie di osservazioni per quel che riguarda il contenuto del concetto di « presenza », giacché ci sembra sia proprio questa nozione, quale poteva essere intesa prima della comparsa della fotografia, che il cinema viene precisamente a mettere in causa.

L'immagine fotografica, e particolarmente cinematografica, può essere assimilata alle altre immagini e, come quelle, distinta dall'esistenza dell'oggetto? La presenza si definisce naturalmente in rapporto al tempo e allo spazio. « Essere in presenza » di qualcuno significa riconoscere che quel qualcuno è nostro contemporaneo e che rimane nella zona accessibile naturalmente ai nostri sensi (cioè alla vista e, per mezzo della radio, all'udito). Fino all'apparizione della fotografia e poi del cinema, le arti plastiche, soprattutto nel ritratto, erano il solo

intermediario possibile fra la presenza concreta e l'assenza. La giustificazione era data dalla *rassomiglianza,* che eccita l'immaginazione e aiuta la memoria. Ma la fotografia è tutt'altra cosa. Non è affatto l'immagine di un oggetto o di un essere, ma molto piú esattamente la sua *traccia.* La sua genesi automatica la distingue radicalmente dalle altre tecniche di riproduzione. Il fotografo procede, con l'intermediario dell'obbiettivo, ad una vera presa d'impronta luminosa, che come tale porta con sé qualcosa di piú che la rassomiglianza, una specie di identità (e non è la carta d'identità concepibile solo nell'era della fotografia e delle impronte digitali?). Ma la fotografia è una tecnica imperfetta in quanto la sua istantaneità la obbliga ad impossessarsi solo di un aspetto momentaneo. Il cinema realizza lo strano paradosso di modellarsi sul tempo dell'oggetto e di assumere oltre a ciò l'impronta della sua durata. Donde la comparsa di uno spettacolo tanto contraddittorio come la ripresa di un'esecuzione capitale. L'emozione del tutto particolare che ci afferra davanti ad un documento simile (e lo fa quasi sempre proibire dalla censura) deriva da qualcosa di folle e di sacrilego, giacché interessa l'istante piú significativo della nostra esperienza del tempo: quello della morte. Si ricomincia ad uccidere quest'uomo. Lo spettatore piú ignaro non può restare insensibile a questa oscenità metafisica.

Il XIX secolo, con le sue tecniche obbiettive di riproduzione, cinematografiche e fonografiche, ha fatto apparire una nuova categoria d'immagini; i loro rapporti ontologici con la realtà donde esse procedono esigerebbero di essere rigorosamente definiti. Anche se i problemi estetici che ne derivano direttamente non potrebbero essere posti convenientemente senza questa operazione filosofica antecedente, è piuttosto imprudente trattare di antichi fatti estetici come se le categorie che essi interessano non fossero state per nulla modificate dall'apparizione di fenomeni assolutamente nuovi. Il senso comune — forse miglior filosofo in questa materia — l'ha ben capito quando ha creato un'espressione per indicare la presenza di un attore aggiungendo al manifesto: « in carne e ossa ». Per esso infatti i termini di « presenza » si presta oggi all'equivoco e un pleonasma non è mai di troppo al tempo del cinematografo. In tal modo non è mai così sicuro che non ci sia nessun intermediario inconcepibile fra la presenza e l'assenza. E' sempre sul piano dell'ontologia che l'efficacia del cinema prende origine. E' falso dire che lo schermo sia assolutamente *impotente* a metterci in « presenza » dell'attore. Lo fa come uno specchio (a cui si accorderà di restituire la presenza di quello che riflette), ma come uno specchio dal riflesso differito, il cui amalgama trattenesse l'immagine. E' vero che, a teatro, Molière può agonizzare sulla scena, e noi avere il privilegio di vivere nel tempo biografico dell'attore, ma nel film *Manolete* noi assistiamo alla autentica morte del celebre torero, e se la nostra emozione non è altrettanto forte come quella che avremmo provato se fossimo stati nell'arena in quel momento storico, tuttavia è sempre della stessa natura. Quanto perdiamo di testimonianza diretta, non lo

riguadagnamo grazie alla artificiosa vicinanza che permette l'ingrandimento della camera? Tutto si svolge come se nel perimetro Tempo-Spazio, che definisce la presenza, il cinema non ci restituisse effettivamente che una durata minore, diminuita, ma non ridotta a zero, mentre la moltiplicazione del fattore spaziale ristabilisce l'equilibrio dell'equazione psicologica.

Non potremmo comunque opporre il cinema e il teatro su questa sola nozione di presenza, senza renderci prima conto di quel che ne sussiste sullo schermo e che filosofi ed esteti non hanno ancora potuto chiarire. Non tenteremo qui l'impresa, ché, malgrado la comprensione classica attribuita a questo concetto da Henri Gouhier e da altri, la « presenza » non ci sembra in ultima analisi racchiudere l'estrema essenza del teatro.

Un'introspezione sincera dei piaceri teatrali e cinematografici, in quel che essi hanno di meno intellettuale, di piú diretto, ci costringe a riconoscere nella gioia che ci lascia la scena, abbassato il sipario, un non so che di maggiormente tonico e, confessiamolo, di piú nobile — o forse bisognerebbe dire di piú morale — della soddisfazione che segue la visione di un buon film. In un certo senso, per lo spettatore, è come se tutto il teatro fosse corneilliano. Da questo punto di vista, si potrebbe dire che ai film migliori « manca qualche cosa ». Un amico ci diceva dei *Parenti terribili*: « E' ancora meglio che a teatro, e tuttavia, non so perché, non ho ritrovato tutto il piacere provato al Gymnase ». E' come se un inevitabile abbassamento di corrente, un misterioso corto circuito estetico ci privasse al cinema di una certa tensione decisamente propria della scena. Per quanto sottile, questa differenza esiste, persino fra una cattiva interpretazione filodrammatica e la piú brillante interpretazione cinematografica di Laurence Olivier. Constatazione che non ha niente di banale; e la sopravvivenza del teatro dopo cinquant'anni di cinema e dopo le profezie di Marcel Pagnol ci sembra già fornire una prova sperimentale sufficiente.

All'origine della delusione che segue il film si potrebbe certamente individuare un processo di spersonalizzazione dello spettatore. Come scriveva nel 1937 Rosenkrantz in « Esprit », in un articolo profondamente originale per la sua epoca, « i personaggi dello schermo risultano naturalmente degli oggetti di identificazione, mentre quelli della scena sono piuttosto degli oggetti di opposizione strumentale, in quanto la loro presenza effettiva dà loro una realtà oggettiva, cosí che a trasferirli in un mondo immaginario deve intervenire la volontà dello spettatore, la volontà di far astrazione dalla loro realtà fisica. Tale astrazione è frutto di un processo dell'intelligenza che non si può richiedere che ad individui pienamente coscienti ».

Lo spettatore di cinema tende ad identificarsi con l'eroe per un processo psicologico che ha per conseguenza di costituire la sala in « folla » e di uniformare le emozioni: « Come in algebra, se due grandezze sono rispettivamente uguali ad una terza, sono uguali anche fra di loro, si potrebbe dire: se due individui si identificano ad un terzo,

essi si identificano l'uno con l'altro ». Prendiamo l'esempio abbastanza significativo delle *girls* sulla scena o sullo schermo. Sullo schermo la loro apparizione soddisfa delle aspirazioni sessuali inconscie e quando l'eroe viene in contatto con loro risponde al desiderio dello spettatore nella stessa misura in cui questi si identifica con l'eroe. Sulla scena, le *girls* destano i sensi dello spettatore come lo farebbe la realtà. Non si produce l'identificazione con l'eroe, il quale diviene oggetto di gelosia e di invidia. Insomma Tarzan non è concepibile che al cinema. Il cinema placa lo spettatore, il teatro lo eccita. Il teatro, anche quando fa appello agli istinti piú bassi, impedisce fino ad un certo punto la formazione di una mentalità di folla (1), ostacola la rappresentazione collettiva nel senso psicologico, in quanto esige una coscienza individuale attiva, mentre il film non chiede che un'adesione passiva.

Queste considerazioni gettano una nuova luce sul problema dell'attore, ponendolo sul piano della psicologia piuttosto che su quello dell'ontologia. Vedremo infatti che il cinema si oppone al teatro in quanto favorisce un tale processo di identificazione. Cosí posto il problema non apparirebbe piú radicalmente insolubile, giacché il cinema dispone di procedimenti di messa in scena che favoriscono la passività o al contrario eccitano piú o meno la coscienza. Inversamente, il teatro può cercare di attenuare l'opposizione psicologica fra lo spettatore e l'eroe. Teatro e cinema non sarebbero dunque piú separati da un abisso estetico insuperabile, ma tenderebbero solamente a suscitare due atteggiamenti mentali su cui i registi mantengono un vasto controllo.

Ad un'analisi piú accurata, il piacere teatrale non si opporrebbe solo a quello del cinema, ma anche a quello del romanzo. Il lettore del romanzo, psichicamente solitario come lo è psicologicamente lo spettatore delle sale cinematografiche, si identifica con i personaggi, ed infatti prova anch'esso, dopo una lunga lettura, la medesima ebbrezza di una strana intimità con gli eroi. Incontestabilmente nel piacere del romanzo, come del cinema, si riscontra una compiacenza in se stessi, una concessione alla solitudine, una specie di tradimento all'azione con il rifiuto di una responsabilità sociale (2).

L'analisi del fenomeno d'altronde può essere facilmente ripresa da un punto di vista psicoanalitico. Non è significativo che lo psichiatra abbia ripreso il termine aristotelico di *catharsis*? Le ricerche pedagogiche moderne relative allo « psico-dramma » sembrano aprire degli orizzonti fecondi sul processo catartico del teatro. Si utilizza infatti l'ambiguità ancora propria del bambino fra finzione e realtà, per portare il soggetto a liberarsi, nellimprovvisazione teatrale, delle repressioni di cui soffre. Ciò porta a creare una specie di teatro impreciso, in

(1) *Esprit* 1937. Folla e solitudine non sono antinomici: il pubblico di un cinema costituisce una folla di individui solitari. La folla deve essere qui intesa come il contrario di una comunità organica, volontariamente scelta.

(2) Cfr. Cl. E. MAGNY: *L'Age du roman américain* (Ed. du Seuil).

cui la finzione è seria e l'attore è anche spettatore. L'azione che vi si svolge non è ancora scissa dalla ribalta, che è evidentemente il simbolo architettonico della censura che si separa dalla scena. Non deleghiamo Edipo ad agire in vece nostra dall'altra parte di quel numero di fuoco, quella ardente frontiera del reale e dell'immaginario che autorizza i mostri dionisiaci e ci protegge da loro (1). Le sacre belve non usciranno da quella gabbia di luce, fuor della quale essi sono ai nostri occhi incongrui e sacrileghi (la specie di rispetto inquietante che ancora circonda di un'aureola l'attore truccato quando andiamo a visitarlo nel suo camerino!). Che non ci vengano ad obbiettare che il teatro non ha avuto sempre una ribalta. Essa non è che un simbolo, prima del quale ce ne sono stati altri, fin dal coturno e la maschera. Nel XVII secolo, l'accesso dei marchesini al palcoscenico non negava la ribalta, ma la confermava piuttosto con una specie di violazione privilegiata, cosí come oggi a Broadway, quando Orson Welles sparpaglia degli attori nella sala per tirare dei colpi di pistola sul pubblico, non annienta affatto la ribalta; passa semplicemente dall'altra parte. Le regole del gioco sono fatte per essere violate; ci si aspetta che certi giocatori barino.

In rapporto all'obbiezione della presenza, e a quella sola, il teatro e il cinema non sarebbero dunque essenzialmente opposti. Entrano quindi in causa piuttosto le due modalità psicologiche dello spettacolo. Il teatro si costruisce sulla coscienza reciproca della presenza dello spettatore e dell'attore, ma ai fini della finzione. Esso agisce in noi attraverso la partecipazione simbolica ad una azione, che si svolge oltre la ribalta e quasi sotto la protezione della sua censura. Al cinema, al contrario, restiamo dei contemplatori solitari; nascosti in una stanza al buio, attraverso delle persiane semichiuse, di uno spettacolo che ci ignora e che partecipa dell'universo. Niente viene ad opporsi alla nostra immaginaria identificazione al mondo che si agita davanti a noi, che diviene IL MONDO. Non è piú sul fenomeno dell'attore, in quanto persona fisicamente presente che si ha interesse a concentrare l'analisi, ma sull'insieme delle condizioni della « finzione teatrale » che strappa allo spettatore la sua partecipazione attiva. Vedremo allora che tali condizioni riguardano molto meno l'attore e la sua « presenza » che l'uomo e la scenografia.

Il problema della scenografia

Non si può far del teatro senza l'uomo, ma il dramma cinematografico può essere realizzato anche senza attori. Una porta che sbatte, una foglia al vento, le onde che lambiscono una spiaggia possono raggiungere il massimo potere drammatico. Alcuni dei capolavori del cinema si servono dell'uomo solo come accessorio, come una comparsa, o un contrappunto della natura che costituisce il vero personaggio cen-

(1) Cfr. P. A. Touchard: *Dionysos* (Ed. Du Seuil).

trale. Anche se in *Nanook* o *Man of Aran* soggetto del film è la lotta dell'uomo e della natura, non ci potrebbe essere paragone possibile con un'azione teatrale, in quanto il punto d'appoggio della leva drammatica non è nell'uomo, ma nelle cose. Come ha detto, credo, Jean-Paul Sartre, a teatro il dramma parte dall'attore, al cinema va dalla scenografia all'uomo. Tale inversione dei poli drammatici è di una importanza decisiva e interessa l'essenza stessa della regía.

In ciò bisogna vedere una delle conseguenze del realismo fotografico. Certo, se il cinema utilizza la natura, è perché può farlo; la camera offre al regista tutte le risorse del microscopio e del telescopio. Le ultime fibre di una corda che sta per cedere, come tutt'un esercito che prende d'assalto una collina, sono avvenimenti ormai alla nostra portata. Le cause e gli effetti drammatici non hanno piú, per l'occhio della camera, dei limiti materiali. La camera rende libero il dramma da ogni contingenza di tempo e di spazio. Ma questa liberazione dei poteri drammatici tangibili ancora non è che una causa estetica secondaria, che non spiegherebbe radicalmente il ribaltamento dei valori fra l'uomo e la scenografia. Ne abbiamo visto l'esempio precisamente ne *I parenti terribili*; mentre il teatro, al contrario, si serve di un meccanismo complesso per dare allo spettatore l'illusione dell'ubiquità, *La passione di Giovanna d'Arco* di Carl Dreyer, tutta composta di primi piani, con una scenografia quasi invisibile (e d'altronde « teatrale ») di Jean Hugo è forse meno « cinematografica » di *Cavalcata fantastica*? E' quindi evidente che la quantità non ha a che fare con il problema, piú di quanto non abbia a che fare un certo rapporto con le scenografie teatrali. Lo scenografo non potrà concepire in modo sensibilmente diverso la camera de *La Dame aux Camélias* per la scena e per lo schermo. E' vero che al cinema avremo forse dei primi piani del fazzoletto macchiato di sangue. Ma un'abile regía teatrale saprà, anch'essa, servirsi della tosse e del fazzoletto. Tutti i primi piani di *I parenti terribili* sono, infatti, ripresi dal teatro ove la nostra attenzione li isolava spontaneamente. Se la regía cinematografica non si distinguesse da quella teatrale che in quanto essa autorizza una maggior vicinanza della scenografia e un suo sfruttamento razionale, non ci sarebbe veramente piú nessuna ragione di continuare a fare del teatro, e Pagnol sarebbe un profeta; giacché vediamo bene che i pochi metri quadrati della scenografia di Vilar per *La Danse de la Mort* costituiscono per il dramma un apporto simile a quello rappresentato dall'isola ove fu girato il film di Marcel Cravenne.

Il problema infatti non consiste nella scenografia in se stessa, ma nella sua natura e funzione. Dobbiamo a questo punto chiarire una nozione specificamente teatrale: quella del *luogo drammatico*.

Non potrebbe esistere teatro senza architettura, sia esso il vestibolo della cattedrale, il palco da fiera, l'emiciclo, quasi opera di un Bérard in delirio, del teatro di Vicenza, o l'anfiteatro rococò di una sala dei *boulevards*. Gioco o celebrazione, il teatro non può per la sua stessa essenza confondersi con la natura; sotto pena di dissolversi in essa e di cessare di esistere. Fondato sulla coscienza reciproca dei par-

tecipanti presenti, esso ha bisogno di opporsi al resto del mondo come la finzione alla realtà, la complicità all'indifferenza, la liturgia alla volgarità dell'utile. Il costume, la maschera o il trucco, lo stile del linguaggio, la ribalta concorrono piú o meno a questa distinzione, ma il segno piú evidente ne è il palcoscenico, la cui architettura ha variato senza cessare pertanto di definire uno spazio privilegiato, realmente o virtualmente distinto dalla natura. E' in rapporto a questo luogo drammatico localizzato che esiste la scenografia: essa contribuisce semplicemente, piú o meno, a distinguerlo, a specificarlo. Ma, quale che sia, la scenografia costituisce le pareti di quella scatola a tre lati, aperta sulla sala, che è il palcoscenico. Quelle false prospettive, quelle facciate, quei boschetti hanno un rovescio fatto di tele, di chiodi e di legno. Nessuno ignora che l'attore che si « ritira nei suoi appartamenti » — dalla parte del cortile o dalla parte del giardino — va in realtà a togliersi il trucco nel suo camerino; quei pochi metri di luce e di illusione sono circondati di meccanismi e di quinte i cui labirinti nascosti, ma conosciuti, non impacciano affatto il piacere dello spettatore che sta al gioco.

La scenografia teatrale, in quanto non è che un elemento dell'architettura scenica, è dunque un luogo materialmente chiuso, limitato, circoscritto, le cui sole « aperture » sono quelle a cui consente la nostra immaginazione. Le sue apparenze sono rivolte verso l'interno, verso il pubblico e la ribalta; ma esiste per il suo rovescio, e la sua assenza di al di là, come la pittura per la cornice. Come il quadro non si confonde con il paesaggio che rappresenta, e non è affatto una finestra su di un muro, il palcoscenico e la scenografia in cui si svolge l'azione sono un microcosmo estetico inserito di forza nell'universo, ma essenzialmente eterogeneo alla Natura che li circonda.

Nel cinema invece il principio è quello di negare ogni frontiera all'azione. Il concetto di luogo drammatico non solo è estraneo, ma essenzialmente contraddittorio alla nozione di schermo. Lo schermo non è una cornice, come quella del quadro, ma un'apertura segreta sulla realtà che non lascia scorgere che una parte dell'avvenimento. Quando un personaggio esce dal campo della camera, siamo disposti ad ammettere che esso sfugge al campo visivo, ma per noi continua ad esistere, identico a se stesso, in un altro punto della scena, che ci è nascosto. Lo schermo non ha quinte, non potrebbe averne senza distruggere la sua specifica illusione, chè è di fare di una pistola o di un viso il centro stesso dell'universo. Al contrario di quello della scena lo spazio dello schermo è centrifugo.

In quanto l'infinito di cui il teatro ha bisogno non potrebbe essere spaziale, può essere solo quello proprio dell'anima umana. Circondato da questo spazio chiuso, l'attore è nel fuoco di un doppio specchio concavo. Dalla sala e dalla scenografia convergono su di lui i fuochi oscuri delle coscienze e i lumi della ribalta. Ma il fuoco di cui egli brucia è anche quello della sua propria passione e del suo punto focale, che accende in ogni spettatore una fiamma complice. Come l'oceano

nella conchiglia, l'infinito drammatico del cuore umano romba e si ripercuote fra le pareti della sfera teatrale. Per questo tale drammaturgia è di essenza umana, l'uomo ne è la causa e il soggetto.

Sullo schermo, l'uomo cessa di essere il punto focale del dramma per divenire (eventualmente) il centro dell'universo. L'urto della sua azione può sviluppare le sue irradiazioni all'infinito. La scenografia che lo circonda è uno specchio senza amalgama che lascia scorgere tutto lo spessore del mondo. Perciò, come tale, l'attore può anche mancare, ché l'uomo non gode qui nessun privilegio *a priori* sull'animale della foresta. Tuttavia niente esclude che esso sia la molla principale o anche l'unica del dramma (come nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer) e in ciò il cinema può benissimo sovrapporsi al teatro. In quanto azione quella di *Fedra* o di *Re Lear* non è meno cinematografica che teatrale, e la vista della morte di un coniglio in *La Règle du Jeu* ci commuove come quella, raccontata, del gattino di Agnese.

Ma se Racine, Shakespeare o Molière non sopportano di essere portati al cinema con una semplice registrazione plastica e sonora, la causa ne è che il trattamento dell'azione e lo stile del dialogo sono stati concepiti in funzione della loro eco sull'architettura della sala. Ciò che queste tragedie hanno di specificamente teatrale, non è tanto la loro azione quanto la priorità umana, quindi *verbale*, data all'energia drammatica.

Il problema del teatro filmato, almeno per le opere classiche, non consiste tanto nella trasposizione di un'« azione » della scena sullo schermo, quando nella trasposizione di un testo da un sistema drammatico ad un altro, senza che per questo perda di efficacia. Non è quindi essenzialmente *l'azione* dell'opera teatrale che resiste al cinema, ma, oltre i modi dell'intreccio che forse sarebbe facile adattare alla verosimiglianza dello schermo, la forma verbale che le contingenze estetiche e i pregiudizi culturali ci obbligano a rispettare. E' proprio questa che si rifiuta di lasciarsi prendere nella finestra dello schermo. « Il teatro, dice Baudelaire, è il lampadario ». Se si dovesse opporre un altro simbolo all'oggetto cristallino, brillante, multiplo e circolare, che rifrange le luci intorno al suo centro e ci tiene prigionieri nella sua aureola, diremmo che il cinema è la piccola lampada della lucciola che attraversa come un'incerta cometa la notte del nostro sogno ad occhi aperti: lo spazio diffuso, senza geometria e senza frontiere, che circonda lo schermo.

La storia dei fallimenti e dei recenti successi del teatro filmato sarà dunque quella dell'abilità dei registi riguardo ai mezzi di mantenere l'energia drammatica in un ambiente che la rifletta o, almeno, gli dia sufficiente risonanza perché essa sia ancora percettibile allo spettatore di cinema. Cioè: d'una estetica non dell'attore, ma della *scenografia* e della *sceneggiatura*.

Donde si può dedurre come il teatro filmato sia radicalmente votato al fallimento quando si riporti, da vicino o da lontano, ad una fotografia della rappresentazione scenica, anche e soprattutto quando la camera

cerca di farci dimenticare la ribalta e le quinte. L'energia drammatica del testo, invece di tornare all'attore, va a perdersi senz'eco nell'etere cinematografico. Si spiega cosí come un'opera di teatro filmata possa rispettare un testo, essere ben recitata in una scenografia verosimile, e sembrarci totalmente annientata. E' il caso del *Voyageur sans bagages*. Il dramma giace davanti a noi, apparentemente identico a se stesso, ma svuotato di ogni energia, come un accumulatore scaricato da un invisibile contatto con la terra.

Ma, oltre l'estetica della scenografia sulla scena e sullo schermo, vediamo bene che in ultima analisi il problema è quello del realismo. E questo è il punto a cui si torna sempre quando si parla di cinema.

Dalla natura fotografica del cinema è, infatti, facile concludere con il realismo. L'immagine fotografica non ha una credibilità sensibilmente inferiore alla realtà stessa. Noi le « crediamo » come all'esperienza dei nostri sensi. L'esistenza di un meraviglioso o di un fantastico del cinema lungi dall'infirmare il realismo dell'immagine, ne è invece la piú probante riprova. L'illusione non si fonda al cinema, come a teatro, su convenzioni tacitamente ammesse dal pubblico, ma al contrario sul realismo imprescindibile di quello che gli viene mostrato. Il trucco deve essere materialmente perfetto: l'« Uomo invisibile » deve portare un pigiama e fumare sigarette.

Si deve concluderne che il cinema è votato alla sola rappresentazione, se non della realtà naturale, almeno della realtà verosimile di cui lo spettatore ammette l'identità con la natura, tale quale egli la conosce? L'evidente fallimento estetico dell'espressionismo tedesco confermerebbe quest'ipotesi, ché giustamente vediamo come *Caligari* ha voluto sottrarsi al realismo della scenografia sotto l'influsso del teatro e della pittura. Ma ciò sarebbe apportare una soluzione semplicista ad un problema che esige delle risposte piú sottili. Siamo pronti ad ammettere che lo schermo si apre sull'universo, dato che esista un denominatore comune fra l'immagine cinematografica e il mondo in cui viviamo. La nostra esperienza dello spazio costituisce la struttura interna della nostra concezione dell'universo. Trasformando la formula di Henri Gouhier: « La scena accoglie tutte le illusioni, fuor che quella della presenza », si potrebbe dire: « Si può svuotare l'immagine cinematografica di ogni realtà, fuor che una: quella dello spazio ».

Ogni realtà, è forse dir troppo, ché non si saprebbe senza dubbio concepire una ricostruzione dello spazio pura di ogni riferimento alla natura. L'universo dello schermo non può contrapporsi al nostro, vi si sostituisce necessariamente poiché il concetto stesso di universo è spazialmente esclusivo. Per un certo tempo, il film è l'Universo, il Mondo o, se si vuole, *la Natura*. Si deve riconoscere che tutti i film che hanno cercato di sostituire una natura fabbricata e un universo artificiale al mondo della nostra esperienza non hanno avuto lo stesso successo. Ammessi i fallimenti di *Caligari* e dei *Niebelungen*, ci si domanda donde viene l'incontestabile successo di *Nosferatu* e de *La passione di Giovanna d'Arco* (criterio di successo restando il fatto che questi film non

sono invecchiati). Sembra tuttavia, a prima vista, che i procedimenti della regía appartengano alla stessa famiglia estetica, e che, sotto le variazioni di temperamento o d'epoca, si possano classificare questi quattro film, nella direzione opposta a quella del « realismo », in un certo « espressionismo ». Ma se si guarderà piú da vicino, ci si accorgerà che esistono fra di loro delle differenze essenziali. Differenze evidenti per quel che riguarda R. Wiene e Murnau. *Nosferatu* è ambientato per lo piú in uno scenario naturale, mentre il fantastico di *Càligari* si sforza di nascere dalle deformazioni della luce e della scenografia. Il caso della *Giovanna d'Arco* di Dreyer è ancora piú sottile, perché la parte della natura sembra a tutta prima inesistente. Pur essendo piú discreta, la scenografia di Jean Hugo non è quasi meno artificiale e teatrale di quella utilizzata per *Caligari*; l'uso sistematico del primo piano e dei rari angoli di ripresa è fatto apposta per finir di distruggere lo spazio. Gli *abitués* dei cine-clubs sanno che non si manca mai di raccontare, prima della proiezione del film di Dreyer, la famosa storia dei capelli della Falconetti, tagliati realmente per le necessità della causa, e che si fa inoltre menzione della mancanza di trucco per gli attori. Ma tali richiami storici non superano mai in genere l'interesse dell'aneddoto. Mi sembra invece che in essi si celi il segreto estetico del film; ciò che gli vale la sua universalità. Per essi l'opera di Dreyer cessa di aver qualcosa in comune con il teatro e, si potrebbe dire, con l'uomo. Piú Dreyer ricorreva esclusivamente all'espressione umana, piú doveva convertirla in natura. Che non ci si inganni su questo punto; quel prodigioso affresco di teste è il contrario stesso del film d'attori: è un documentario di faccie. Non è importante che gli interpreti « recitino » bene; mentre la verruca del vescovo Cauchon o le macchie rosse sulla pelle di Jean d'Yd sono parte integrante dell'azione. In questo dramma visto al microscopio, la natura intera palpita sotto ciascun poro della pelle. Una ruga che si forma, un labbro che si contrae sono le scosse sismiche e le maree, il flusso e riflusso di questa scorza umana. Ma la suprema intelligenza cinematografica di Dreyer, vorrei affermare che è stata raggiunta nella scena di esterni che chiunque altro non avrebbe mancato di girare in studio. La scenografia costruita evoca sicuramente un Medio Evo di teatro e di miniature. In un certo senso niente di meno realistico che il tribunale al cimitero o la porta a ponte levatoio, ma tutto è illuminato dalla luce del sole e il becchino getta nella fossa una palettata di terra vera (1). Sono questi dettagli « secondari » e apparentemente contrari all'estetica generale dell'opera che gli conferiscono pertanto la sua natura cinematografica.

Se il paradosso estetico del cinema consiste in una dialettica del

(1) In questo senso considero dei gravi errori di Laurence Olivier la scena del cimitero e quella della morte di Ofelia in *Amleto*. Avrebbe avuto l'occasione di introdurre il sole e la terra in contrappunto alla scenografia di Elsinore. Ne aveva intravisto la necessità con la vera immagine del mare durante il monologo di Amleto? L'idea, eccellente in sé, non è, tecnicamente, risolta come poteva essere.

concreto e dell'astratto, e lo schermo ha l'obbligo di essere significante solo in quanto intermediario del reale, tanto piú importante appare discernere gli elementi della regía che confermano la nozione di realtà naturale e quelli che la distruggono. Ora è assolutamente grossolano subordinare il sentimento di realtà alla quantità di fatti reali accumulati. *Les Dames du Bois de Boulogne* può esser considerato un film eminentemente realistico, anche se tutto o quasi tutto vi è truccato. Tutto: fuor che il rumore insignificante di un pulisci-vetro, il murmure di una cascata o il cadere della terra che sfugge da un vaso rotto. Sono rumori d'altronde accuratamente scelti per la loro indifferenza all'azione, e che ne garantiscono la verità: la loro punta riga l'immagine come un diamante per provarne l'esistenza, verificarne la durata.

Essendo il cinema per la sua essenza una drammaturgia della natura, non si può avere cinema senza costruzione di uno spazio aperto, che si sostituisce all'universo invece di essere ad esso incluso. Lo schermo non potrebbe darci l'illusione di questo sentimento di spazio senza ricorrere a certe garanzie naturali. Ma si tratta non tanto di una determinata costruzione della scenografia, di un'architettura o di una dimensione spaziale quanto di un certo isolamento del catalizzatore estetico, che potrà essere sufficiente introdurre a dosi infinitesimali nella regía, perché questa precipiti totalmente in « natura ». La foresta di calcestruzzo dei *Niebelungen* tenta inutilmente di apparire infinita, noi non crediamo al suo spazio, mentre il fremito di un solo albero di betulla al vento sotto il sole potrebbe bastare a evocare tutte le foreste del mondo.

Se tale analisi è fondata, vediamo che il problema estetico principale, nella questione del teatro filmato, è proprio quello della scenografia. L'impegno che deve sostenere il regista è quello di convertire uno spazio orientato verso la sola dimensione interna, come i cristalli di quarzo di una geode, in universo infinito; dallo spazio chiuso e convenzionale della finzione teatrale ad una finestra sul mondo.

Nell'*Amleto* di Laurence Olivier, e ancora meno nel *Macbeth* di Welles, il testo non appare superfluo o diminuito dalla parafrasi della regía; cosí appare invece paradossalmente nelle regie di Gaston Baty, proprio in quanto quest'ultimo si è ingegnato a creare sulla scena uno spazio cinematografico, a negare il retro della scenografia, riducendo in tal modo la sonorità del testo alle sole vibrazioni della voce dell'attore, privata della sua cassa di risonanza come un violino ridotto alle sole corde. Non si può negare che l'essenziale a teatro è il testo. Concepito per l'espressione antropocentrica della scena e impegnato a supplire da solo alla natura, esclusa per definizione dalla sua sfera magica, non può, senza perdere la sua ragione d'essere, spiegarsi in uno spazio trasparente come il vetro. Il problema che si pone al cineasta è quindi di rendere alla sua scenografia un'opacità drammatica, sempre rispettando il suo realismo naturale. Risolto questo paradosso dello spazio, il regista, lungi dall'aver timore di trasportare sullo schermo le convenzioni teatrali e le servitú del testo, ritrova al contrario la libertà di

appoggiarsi ad esse. Non si tratta piú di fuggire tutto quello che « fa teatro », ma eventualmente anzi di accusarlo con il rifiuto di facili soluzioni cinematografiche, come ha fatto Cocteau ne *I parenti terribili* e Welles nel *Macbeth,* o anche col sottolineare la parte teatrale, come Laurence Olivier nell'*Enrico V.* L'evidente ritorno al teatro filmato a cui assistiamo da dieci anni si inscrive essenzialmente nella storia della scenografia e della sceneggiatura; è una conquista del realismo, non, ben inteso, del realismo del soggetto o dell'espressione, ma di quel realismo dello spazio senza il quale la fotografia animata non diventa cinema.

Un simile progresso è stato possibile solo perché l'opposizione teatro-cinema non si fondava sulla categoria ontologica della presenza, ma su di una psicologia della finzione. Dall'una all'altra, si passa dall'assoluto al relativo, dall'antinomia alla semplice contraddizione. Se il cinema non può restituire allo spettatore la coscienza comunitaria del teatro, una certa scienza della regía gli permette — ed è un fattore decisivo — di conservare al testo senso ed efficacia. L'innesto del testo teatrale sulla scenografia cinematografica è un'operazione che oggi può esser portata a termine con successo. Resta quella coscienza dell'opposizione attiva fra lo spettatore e l'attore, che costituisce la finzione teatrale e il cui simbolo è l'architettura scenica. Ma nemmeno quella è assolutamente irriducibile alla psicologia cinematografica.

L'argomentazione di Rosenkrantz sull'opposizione e l'identificazione necessiterebbe infatti di una importante correzione. Essa comporta ancora una parte di equivoco, derivante dalla condizione del cinema in quell'epoca, ma di piú in piú denunciata dall'evoluzione attuale. Rosenkrantz sembra fare dell'identificazione il sinonimo necessario di passività e di evasione. In realtà il cinema mitico e onirico è ormai una varietà di produzione che diminuisce costantemente. Non si deve confondere una sociologia accidentale e storica con una psicologia necessaria, due moti della coscienza convergenti, ma non solidali. Non ci identifichiamo allo stesso modo a *Tarzan* e al *Curato di campagna.* Il solo denominatore comune al nostro atteggiamento di fronte a questi eroi, è che noi crediamo realmente alla loro esistenza, che non possiamo rifiutare, se partecipiamo al film, di essere inclusi nella loro avventura, di viverla con loro all'interno stesso del loro universo, « universo » non metaforico e figurato, ma spazialmente reale. Tale interiorità non esclude, nel secondo esempio, una coscienza di noi stessi, distinta dal personaggio, coscienza che, accettiamo di alienare nel primo caso. Fattori di origine affettiva che non sono i soli in grado di contrariare l'identificazione passiva; dei film come *Espoir* o *Citizen Kane* esigono dallo spettatore una vigilanza intellettuale del tutto contraria alla passività. Si può al massimo affermare che la psicologia dell'immagine cinematografica offre un'inclinazione naturale a una sociologia dell'eroe, caratterizzata da un'identificazione passiva; ma nell'arte come nella morale, le inclinazioni sono fatte per essere risalite. Mentre l'uomo di teatro moderno cerca sovente di attenuare la coscienza della

finzione con una sorta di realismo relativo della messa in scena (cosí l'amatore del Grand-Guignol finge di aver paura, ma serba nel momento di maggior orrore, la coscienza di essere ingannato) il realizzatore di film scopre reciprocamente i mezzi di eccitare la coscienza dello spettatore e di provocare la sua riflessione: qualche cosa che costituisca un'opposizione in seno ad un'identificazione. Questa zona di coscienza privata, questa resistenza al fondo dell'illusione, rappresentano una specie di ribalta individuale. Nel teatro filmato non è piú il microcosmo scenico che si oppone alla natura, ma lo spettatore che si fa *homunculus*. Al cinema, *Hamlet* e *Les Parents terribles* non possono, né debbono sfuggire alle leggi della percezione cinematografica: Elsinore, il Carrozzone esistono realmente, ma io vi passeggio invisibile, godendo della libertà equivoca che lasciano certi sogni. « Cammino », ma all'indietro.

Certo, una possibilità di coscienza intellettuale in seno ad una identificazione psicologica non potrebbe esser confusa con l'atto costitutivo del teatro; in questo senso è vano voler identificare, come fa Pagnol, la scena e lo schermo. Per quanto cosciente e intelligente mi sappia rendere un film, tuttavia non è alla mia volontà che esso fa appello: tutt'al piú alla mia buona volontà. Ha bisogno dei miei sforzi per essere compreso e gustato, ma non per esistere. Appare tuttavia, all'esperienza, che il margine di coscienza permesso dal cinema è sufficiente a fondare un equivalente accettabile del piacere puramente teatrale, e che in ogni caso permette di conservare l'essenziale dei valori artistici del dramma. Se il film non può pretendere di sostituirsi integralmente alla rappresentazione scenica, è almeno in grado di assicurare al teatro un'esistenza artistica valida, di offrirci un piacere analogo. Non può, effettivamente, trattarsi che di un meccanismo estetico complesso, per cui l'effetto teatrale originale non è quasi mai diretto, ma conservato, ricostituito e trasmesso grazie ad un sistema di rinnovamento (ad esempio nell'*Enrico V*), di amplificazione (ad esempio nel *Macbeth*), d'induzione o d'interferenza. Il vero teatro filmato non è il fonografo del teatro, ma l'onda Martenot.

Conclusioni

Tanto la pratica — certa — come la teoria — possibile — di un teatro filmato realizzato con successo, mettono in evidenza le ragioni dei primi fallimenti. La pura e semplice fotografia animata del teatro è un errore puerile, riconosciuto dopo trent'anni e su cui non vale la pena d'insistere. L'« adattamento » cinematografico ha messo piú tempo a rivelare la sua eresia, continuerà magari a fare delle vittime, ma sappiamo oramai dove conduce: a dei limbi estetici che non appartengono né al teatro, né al film, ma a quel « teatro filmato » che giustamente si è pervenuti a denunciare come il peccato contro lo spirito del cinema. La vera soluzione, finalmente intravista, consisteva nel comprendere che non si trattava di portare sullo schermo l'elemento

drammatico — interscambievole da un'arte all'altra — di un'opera teatrale, ma, inversamente, *la teatralità del dramma.* Il soggetto dell'adattamento non è quello dell'opera teatrale, ma l'opera stessa nella sua specificità scenica. Precisata tale verità, potremo infine concludere su tre proposizioni che apparivano inizialmente paradossali e che divengono, alla riflessione, evidenti.

1. *Il teatro in aiuto del cinema.*

La prima di queste proposizioni è che, lungi dal pervertire il cinema, il teatro filmato, concepito in modo giusto, non può che arricchirlo ed elevarlo. E fin dalle radici. E' fin troppo certo, ahimé, che la media della produzione cinematografica è comunque intellettualmente inferiore, se non alla produzione drammatica attuale (ché ad includervi Jean de Létraz e Henry Bernstein...), almeno al patrimonio teatrale sempre vivo. Non fosse che in ragione dell'anzianità di quest'ultimo. Il nostro secolo può esser considerato il secolo di Charlot come il XVIII secolo quello di Racine e Molière, ma alla fin fine il cinema ha solo un mezzo secolo di vita mentre la letteratura teatrale ne ha venticinque. Che sarebbe oggi il palcoscenico francese se, come lo schermo, non desse asilo che alla produzione degli ultimi dieci anni? Poiché difficilmente si può contestare che il cinema traversa una crisi di soggetti, esso non rischia gran che ad assumere soggettisti come Shakespeare o anche Feydeau. Non insistiamo, la causa è troppo chiara.

Molto meno chiara può sembrare per quel che riguarda la forma. Se il cinema è un'arte maggiore, e possiede le sue leggi e il suo linguaggio, cosa può guadagnare a sottomettersi a quelle di un'arte diversa? Molto! E giustamente, quando, finendola con dei trucchi vani e puerili, si propone veramente di sottomettersi e di servire. Per giustificare pienamente questa sottomissione, bisognerebbe situare il suo caso in una storia estetica degli influssi nell'arte. Si metterebbe cosí in evidenza, riteniamo, un commercio decisivo fra le tecniche artistiche, almeno ad un certo stadio della loro evoluzione. Il nostro pregiudizio dell'« arte pura » è una nozione critica relativamente moderna. Ma l'autorità di questi precedenti non è indispensabile. L'arte della regía, di cui abbiamo precedentemente tentato di rivelare il meccanismo in qualche grande film, presuppone, da parte del realizzatore, un'intelligenza del linguaggio cinematografico che non ha l'uguale in quella del fatto teatrale. Se il « Film d'arte » ha fallito dove Laurence Olivier e Cocteau son riusciti, è dovuto prima di tutto al fatto che questi ultimi avevano a loro disposizione un mezzo d'espressione molto piú evoluto, ma anche al fatto che se ne sono serviti meglio dei loro contemporanei. Dire dei *Parenti terribili* che è forse un film eccellente, ma che « non è cinema » con il pretesto che esso segue passo per passo la messa in scena teatrale, è un modo insensato di far la critica. In quanto proprio per questa ragione è cinema. Il *Topaze* (ultima ma-

niera) di Marcel Pagnol non è cinema, perché non è piú teatro. C'è piú cinema, e grande cinema, nel solo *Enrico V,* che nel 90 per cento dei film tratti da soggetti originali che si producano al mondo durante un anno. La poesia pura non è quella che non vuol dir niente; come ha ben fatto rilevare Cocteau, tutti gli esempi dell'abate Bremond dimostrano il contrario: « La fille de Minos et de Pasiphaé » è una scheda di stato civile. Ma vi è comunque un modo, disgraziatamente ancora virtuale, di dire questo verso sullo schermo senza uscire dal cinema puro, in quanto se ne rispetterebbe il piú intelligentemente possibile la portata teatrale. Piú il cinema si proporrà di essere fedele al testo, e alle sue esigenze teatrali, piú, necessariamente, dovrà approfondire il linguaggio che gli è proprio. La miglior traduzione è quella che testimonia la piú profonda intimità con il genio delle due lingue, rispettandone le differenti esigenze.

2. *Il cinema salverà il teatro.*

Perché il cinema restituirà senza avarizia al teatro quel che gli avrà preso. Se anche non è già avvenuto.

Ché se il successo del teatro filmato presuppone un progresso dialettico della forma cinematografica, esso implica reciprocamente e *a fortiori* una rivalutazione del fatto teatrale. L'idea sbandierata da Marcel Pagnol, secondo cui il cinema verrebbe a rimpiazzare il teatro, mettendolo in naftalina, è completamente falsa. Lo schermo non può soppiantare il palcoscenico come il pianoforte ha eliminato il clavicembalo.

E poi « rimpiazzare il teatro » per chi? Non per il pubblico del cinema, che l'ha disertato da molto tempo. La separazione fra il popolo e il teatro non data, ch'io sappia, dalla serata del Grand Café nel 1895. E' la minoranza di privilegiati della cultura e del denaro che costituisce l'attuale clientela delle sale teatrali? Ma vediamo bene che il Signor Jean de Létraz non va in fallimento e che il provinciale che viene a Parigi non confonde i seni di Françoise Arnoul visti sullo schermo con quelli di Natalie Nattier al Palais-Royal, anche se quest'ultimi sono velati da un reggipetto: ma sono, oserei dire, « in carne ed ossa ». Ah, l'insostituibile presenza dell'attore! Quanto ai teatri « seri », poniamo l'« Athénée », il « Marigny » e il « Français », è evidente che si tratta in gran parte di una clientela che non va al cinema, e, per il resto, di spettatori capaci di frequentare l'uno e l'altro senza confondere i propri piaceri. In verità, se c'è occupazione di terre, non è quella dello spettacolo teatrale, ma piuttosto del posto abbandonato da molto tempo dalle forme defunte del teatro popolare. Non solo il cinema non entra seriamente in concorrenza con il palcoscenico, ma anzi è in procinto di rendere, ad un pubblico per quello perduto, il gusto e il senso del teatro.

Può darsi che il « teatro in naftalina » abbia contribuito un tempo alla sparizione delle *tournées* in provincia. Quando Marcel Pagnol gira

Topaze non nasconde affatto le sue intenzioni; fornire alla provincia il suo lavoro teatrale, per il prezzo di una poltrona di cinema, in una distribuzione di « classe parigina ». Lo stesso avviene sovente per i programmi del *boulevard*; esaurito il successo, il film viene distribuito a quelli che non sono potuti andare a teatro. Dove un tempo passavano con una distribuzione senza gran lustro la Tournées Baret, il film offre a miglior mercato gli attori della creazione e una scenografia ancor piú sontuosa. Ma l'illusione è stata pienamente efficace solo per qualche anno; oggi vediamo risorgere la *tournée* di provincia, migliorata dall'esperienza. Le *tournées* Karsenty, Rasimi o Casadesus valgono comunque un po' piú di quelle dei loro predecessori. Il pubblico che esse trovano, reso *blasé* dal cinema per quel che riguarda il lusso della distribuzione e della messa in scena, è, come si dice, rinnovato; si aspetta piú e meno dal teatro. Da parte loro, gli organizzatori di *tournées* non possono piú permettersi quella decentralizzazione al ribasso a cui un tempo li inclinava l'assenza di concorrenza.

Ma la volgarizzazione dei successi parigini non è comunque ancora il fine ultimo della rinascita del teatro, e non è neanche il principale merito della « concorrenza » fra lo schermo e il palcoscenico. Si può persino dire che il miglioramento delle *tournées* provinciali è dovuto al cattivo teatro filmato; i suoi difetti, hanno finito per nauseare una parte del pubblico e renderlo al teatro.

Lo stesso fenomeno si è verificato nel rapporto fra la fotografia e la pittura. E' un luogo comune affermare che l'una ha dispensato l'altra da quanto le era esteticamente meno essenziale: la rassomiglianza e l'aneddoto. La perfezione, l'economia e la facilità della fotografia, dopo essersi puerilmente fuorviata nella concorrenza con la pittura (si è avuta anche la « fotografia d'arte » !) hanno alla fine contribuito a valorizzare la pittura, a confermarla nella sua insostituibile specificità.

Ma non a questo solo si è limitato il benefizio della loro coesistenza. Le fotografie non sono state soltanto gli ilota dei pittori. Nello stesso tempo che prendeva coscienza di sé, la pittura integrava la fotografia. Degas e Toulouse-Lautrec, Renoir e Manet, hanno capito, dall'interno, nella sua essenza, il fenomeno fotografico (e persino profeticamente: cinematografico). Alla fotografia essi si sono opposti nel solo modo valido, con un arricchimento dialettico della tecnica pittorica. Essi hanno capito, meglio dei fotografi, e molto prima dei cineasti, le leggi della nuova immagine, e sono essi prima degli altri che le hanno applicate.

Tuttavia questo non è tutto, e la fotografia è in via di rendere alle arti plastiche dei servigi ancora piú decisivi. Il loro dominio, ormai perfettamente conosciuto e delimitato, l'immagine automatica, moltiplica e rinnova la nostra conoscenza dell'immagine morale. Malraux ha detto tutto su questo argomento. Se la pittura è potuta diventare l'arte piú individuale, la piú onerosa, la piú indipendente da ogni compromesso, come anche la piú accessibile e la piú popolare, questo è dovuto alla fotografia a colori.

Lo stesso processo si può applicare al teatro; il cattivo « teatro-in-naftalina » ha aiutato il vero teatro a prendere coscienza delle sue leggi. Il cinema ha ugualmente contribuito (in Germania e in Russia soprattutto) a rinnovare il concetto di messa in scena teatrale. Sono risultati ormai ben acquisiti. Ma ce n'è ancora un terzo che il buon teatro filmato permette di intravedere: un progresso formidabile, nel senso dell'estensione come in quello della comprensione, della cultura teatrale del grande pubblico. Cos'è un film come l'*Enrico V*? Per prima cosa Shakespeare per tutti. Ma anche e soprattutto una luce smagliante proiettata sulla poesia drammatica di Shakespeare. La piú efficace, la piú abbagliante delle pedagogie teatrali. Shakespeare esce dall'avventura doppiamente shakespeariano. Non solo l'adattamento dell'opera drammatica moltiplica il suo pubblico virtuale, come gli adattamenti di romanzi fanno la fortuna degli editori, ma il pubblico è preparato molto meglio di prima al godimento teatrale. L'*Amlèto* di Laurence Olivier non può evidentemente che allargare il pubblico dell'*Amleto* di Jean-Louis Barrault, e sviluppare il suo senso critico. Come fra la migliore riproduzione moderna di un quadro e il piacere di possedere l'originale, sussiste una differenza irriducibile, la visione di *Amleto* sullo schermo non può sostituire l'interpretazione di Shakespeare, data mettiamo, da una compagnia di studenti inglesi. Ma ci vuole una vera cultura teatrale per apprezzare la superiorità della rappresentazione reale per amatori, cioè per partecipare alla sua finzione.

Ora, piú il teatro filmato ha successo, piú approfondisce il fatto teatrale per meglio servirlo, e piú si rivela l'irriducibile differenza fra lo schermo e il palcoscenico. Esattamente il contrario del « teatro in naftalina » da una parte, e il mediocre teatro di *boulevard* dall'altra, che mantengono la confusione. *Les Parents terribles* non tradiscono il loro mondo. Non è su un piano meno efficace del suo equivalente scenico, ma nemmeno su un piano che non faccia implicitamente allusione all'indefinibile supplemento di piacere che mi avrebbe dispensato la rappresentazione reale. Non ci potrebbe essere per il vero teatro miglior propaganda che il buon teatro-filmato. Verità ormai indiscutibili tanto che potrebbe apparir ridicolo l'esservisi attardati cosí a lungo se il mito del « teatro filmato » non sussistesse ancora troppo spesso sotto forme di pregiudizi, di malintesi e di conclusioni già predisposte.

3. *Dal teatro filmato al teatro cinematografico.*

La mia ultima proposizione vuol essere, lo riconosco, piú azzardata. Abbiamo fin qui considerato il teatro come un assoluto estetico, a cui il cinema si avvicinerebbe in maniera soddisfacente, ma di cui sarebbe, a buon motivo e nel migliore dei casi, l'umile servitore. Tuttavia la prima parte di questo studio ci ha già permesso di riconoscere nelle comiche la rinascita di certi generi drammatici praticamente spariti, come la farsa e la Commedia dell'arte. Certe situazioni drammatiche, certe tecniche, storicamente degenerate, hanno ritrovato nel cinema,

prima di tutto il concime sociologico di cui hanno bisogno per esistere, e ancora meglio le condizioni per uno sviluppo integrale della loro estetica che il palcoscenico manteneva congenitalmente atrofizzata. Istituendo lo spazio in funzione di protagonista, lo schermo non tradisce lo spirito della farsa, restituisce soltanto al senso metafisico del bastone di Scapin le sue dimensioni reali: quelle dell'Universo. La comica è anzitutto, o anche, l'espressione drammatica di un terrorismo delle cose, di cui Chaplin (il nostro Molière) ha saputo fare in *Tempi Moderni* una tragedia dell'oggetto. Ma è vero che le forme comiche costituiscono nella storia del teatro-filmato un problema a parte, probabilmente perché il riso permette alla sala di cinema di costituirsi in coscienza di se stessa e di prendervi appoggio per ritrovare qualcosa dell'opposizione teatrale. In ogni caso, e per questo non abbiamo spinto piú lontano il nostro studio, l'innesto fra il cinema e il teatro comico si è operato spontaneamente, ed è stato cosí perfetto che i suoi frutti sono stati sempre tenuti come il prodotto del cinema puro.

Oggi che lo schermo sa accogliere, senza tradirli, altri teatri oltre quello comico, niente impedisce di pensare che esso possa ugualmente rinnovarli sviluppando certe virtuali possibilità della scena. Il film non può, né deve essere, l'abbiamo visto, soltanto una modalità paradossale della messa in scena teatrale, ma le strutture sceniche hanno la loro importanza e non è indifferente recitare *Giulio Cesare* all'arena di Nîmes o all'Atelier; ora certe opere drammatiche e non le minori, soffrono praticamente da trenta o cinquant'anni di un disaccordo fra la messa in scena da esse richiesta e il gusto contemporaneo. Penso particolarmente al repertorio tragico, ove l'*handicap* è dovuto soprattutto alla estinzione della razza del tragico tradizionale: i Mounet-Sully e le Sarah Bernhardt, spariti ai primi del secolo come i grandi rettili alla fine dell'era secondaria. Per un'ironia della sorte, proprio il cinema ha conservato i loro resti fossilizzati nel « Film d'arte ». E' ormai divenuto un luogo comune l'attribuire questa sparizione allo schermo per due ragioni convergenti: l'una estetica, l'altra sociologica. Lo schermo infatti ha modificato il nostro senso della verosimiglianza nell'interpretazione. Basta vedere precisamente uno dei brevi film interpretati da Sarah Bernhardt o da Le Bargy per capire che quel tipo d'attore ancora virtualmente vestiva i coturni e la maschera. Ma la maschera diviene derisoria, quando il primo piano può farci annegare in una lacrima, e il porta-voce ridicolo, quando il microfono fa tuonare a volontà l'organo vocale piú deficiente. Cosí ci siamo abituati all'interiorità nella natura che lascia all'attore di teatro solo un margine di stilizzazione ristretto in seno all'inverosimiglianza della sua interpretazione. Il fattore sociologico è forse ancora piú decisivo: il successo e l'efficacia di un Mounet-Sully erano senza dubbio dovuti al suo talento, ma sorretti dall'assenso complice del pubblico. Era il fenomeno del « monstre sacré », oggi quasi completamente ricaduto sul cinema. Cosí Voltaire si spolmonava a plagiare la tragedia del XVIII secolo perché credeva che solo Racine fosse morto, e non la tragedia.

Ai nostri giorni, noi quasi non vedremmo alcuna differenza fra Mounet-Sully e un cattivo filodrammatico di provincia, perché saremmo incapaci di individuarla. Nel film d'arte, rivisto da un uomo di oggi, il *monstre* rimane, il *sacré* non c'è piú.

In queste condizioni, non ci si deve stupire che la tragedia di Racine, particolarmente subisca un'eclissi. Grazie al suo senso conservatore, la Comedie-Française è in grado, fortunatamente, di conservarle un modo di vita accettabile, ma non piú trionfale. Ci si preoccupa di filtrarne i valori tradizionali, di adattarli delicatamente al gusto moderno, non di rinnovarla radicalmente cominciando dall'epoca. Quanto alla tragedia antica, se può commuoverci di nuovo lo dobbiamo in modo paradossale alla Sorbona e al fervore archeologico degli studenti. Ma proprio in queste esperienze d'amatori è la reazione piú radicale contro il teatro di attori.

Ora non è naturale che se il cinema ha totalmente volto a suo profitto l'estetica e la sociologia del *monstre sacré* di cui viveva la tragedia sulla scena, può anche restituirle se il teatro viene a cercarle? L'idea di un'*Athalie* girata da Jean Cocteau con Ivonne de Bray vi sembrerebbe ridicola? Quanto a me la trovo esaltante.

Ma non solo lo stile dell'interpretazione tragica ritroverebbe sullo schermo la sua ragione d'essere. Si può concepire una corrispondente rivoluzione della messa in scena che, senza cessare di essere fedele allo spirito teatrale, gli offrirebbe delle nuove struttura in accordo con il gusto moderno, e soprattutto in proporzione ad un grande pubblico di masse. Il teatro filmato attende un Jacques Copeau che ne faccia un teatro cinematografico.

Cosí, non solo il teatro filmato è ormai fondato esteticamente di diritto e di fatto, non solo sappiamo d'ora in avanti che non ci sono opere teatrali che non possano essere portate sullo schermo, qual che ne sia lo stile, ammesso che si sappia immaginare la conversione dello spazio scenico nei dati della messa in scena cinematografica, ma anche che è possibile che la messa in scena *teatrale e moderna* di certe opere classiche non sia ormai realizzabile che al cinema. Non è per caso che alcuni dei piú grandi cineasti del nostro tempo sono anche dei grandi uomini di teatro. Welles e Laurence Olivier non sono venuti al cinema per cinismo, snobismo o ambizione, e nemmeno, come Pagnol, per volgarizzare il loro sforzo teatrale. Il cinema non è per loro che una forma teatrale complementare: la possibilità di realizzare la messa in scena contemporanea, quale essi la sentono e la vogliono.

André Bazin

Appunti sull'evoluzione del cinema in costume

Prima di tentare un'analisi dell'evoluzione del costume nella storia del cinema, se non proprio una storia del « film in costume », credo sia opportuno mettersi d'accordo su tale espressione di uso corrente. I costumisti intelligenti sanno bene infatti che fra un film ambientato ai giorni nostri e un film che si svolga nel primo periodo della civiltà minoica esiste sí una differenza (ma sempre relativa) che riguarda essenzialmente la documentazione, mentre non ne esiste alcuna per quel che si riferisce alla « creazione » vera e propria del costume in funzione del personaggio e della vicenda da narrare, nonché in rapporto allo stile di tutto il film. Per intenderci *City Lights* (*Le luci della città*) e *The Devil is a Woman* (*Capriccio spagnolo*), *Foolish Wives* (*Femmine folli*) e *Le silence est d'or* (*Il silenzio è d'oro*), sono tutti, in questo senso, « film in costume » e la storia del cinema (parliamo del cinema di fantasia, escludendo naturalmente le attualità e i documentari veri e propri) è in fondo tutta una storia di film in costume.

Pure, nell'uso corrente, l'espressione ha un preciso valore di classificazione empirica, e suole essere riferita a un particolare tipo di film che non si svolge in epoca contemporanea, ma che al contrario è ambientato il piú delle volte nel passato, prossimo o remoto, talvolta, ma piú raramente, nel futuro o addirittura in un mondo inventato o fiabesco, che può anche non avere piú alcun riferimento, dal punto di vista figurativo, con una realtà qualsiasi, presente o avvenire.

Non è quindi per scoprire le inesistenti leggi di un « genere » cinematografico, né per scandalizzare l'ormai ingenua severità di « smaliziate posizioni estetiche » (1), che mi avventuro in una ricerca di cui avverto i pericoli fin dall'inizio e che riguarderà appunto quel tipo ben individuabile di film che correntemente si suole definire « in costume » (di tutte le epoche, quindi, fuorché quella contemporanea alla data di produzione del film stesso): ma piuttosto per cercare di scoprire, nelle esperienze compiute in questo campo preciso, nel corso dei primi cinquantasette anni di storia del cinema, certe linee direttrici, certe mode o maniere, certi punti di partenza e punti di arrivo.

Con i fratelli Lumière nacque, si sa, lo « spettacolo » cinemato-

(1) Come, quasi allo stesso proposito, le definisce Giulia Veronesi nella prefazione a « Il film western », di Antonio Chiattone, Ed. Poligono, Milano, 1949.

grafico: esso consisteva, programmaticamente, in una serie di brevi « dal vero », fra i quali tuttavia era compreso anche *L'arroseur arrosé*, che, se ben si osserva, era già un film « inventato », una « finzione » insomma. Ma solo piú tardi (due anni dopo la prima proiezione in pubblico) i Lumière si interessarono ad un film la cui azione rappresentasse un avvenimento del passato, ricostruito di sana pianta, e precisamente la Passione del Cristo, spintivi a quanto pare dal successo di un esperimento di poco precedente (1), una dilettantesca *Passion du Christ*, nata nel 1897 dalla collaborazione fra uno degli audaci autori dal famoso *Le coucher de la mariée* (1896), il Léar, e un sacerdote, Padre Bazile, alla esecuzione dei cui « quadri viventi » non fu estraneo Jean-Michel Coissac, il futuro storico del cinema (2). E' dello stesso anno, comunque, la celebre *Passion* in tredici « tableaux », girata in Boemia da un operatore dei Lumière, il quale si era tuttavia limitato a riprendere, nelle migliori condizioni di luce possibili, ma senza apportarvi alcun ritocco personale (salvo, è presumibile, qualche coordinamento dell'azione in funzione dell'inquadratura e del metraggio della pellicola), le fasi salienti della Sacra Rappresentazione di Horitz, surrogato della ben piú famosa processione bavarese di Obermmergau, in quel momento non disponibile (perché viene rappresentata solo ogni dieci anni). Una vera e propria « attualità », dunque, ancora una « ripresa dal vero ». Anzi, quando poco appresso negli Stati Uniti Mr. Hollaman, direttore dell'Eden Museum (dove venivano esibite delle figure di cera) volle produrre, a scopo di concorrenza, una propria « Passione », ricostruita sui tetti del Grand Central Hotel, facendola poi passare per l'autentica Passione di Oberammergau, ne nacque uno scandalo. Si sa che una delle piaghe piú inguaribili dei primordi della storia del cinema fu appunto quella delle cosiddette « attualità ricostruite »: quando una ditta, per difficoltà tecniche od economiche non riusciva ad inviare un operatore sul posto, o quando l'esclusiva di un determinato avvenimento filmato era ormai in mano ad altri, si era trovato per lo meno comodo ricostruire l'avvenimento stesso facendolo credere ripreso dal vero. A tanto era giunto l'equivoco che il cinema non dovesse essere altro che una « documentazione » fedele della realtà. Comunque, anche se la *Passion* dei Lumière, girata dal vero ad Horitz, vinse in un certo senso la partita se non altro per il successo di stima che la stampa non poté fare a meno di tributarle, il cinema in costume, a dispetto di tutti, era ormai nato, faticosamente e di nascosto, come un figlio illegittimo: il pubblico, raffrontando i 250 metri dei Lumière con i 700 di Hollaman, dovette oscuramente

(1) Tale precedenza non è tuttavia del tutto provata: vedi in proposito il capitolo « Le répertoire cinématographique en 1896-97 », nel primo volume dell'« Histoire générale du cinéma », « L'invention du cinéma » di Georges Sadoul, Ed. Denoël, Paris, 1948.

(2) Secondo quanto egli stesso ebbe a riferire parecchi anni dopo: J. M. Coissac, « Histoire du cinématographe », Paris, 1925. I brani del Coissac, riferentisi alla *Passion* di Léar, sono riportati anche dal Sadoul, op. cit.

rendersi conto che le condizioni tecniche nelle quali avevano lavorato il regista J. L. Vincent e l'operatore William C. Paley (su uno scenario scritto da Morse, e con dei costumi di Eaves, destinati ad una rappresentazione teatrale vietata dalla censura) erano state senza dubbio piú organiche e favorevoli di quelle nelle quali si era trovato a lavorare l'operatore dei Lumière, e che, tutto sommato, era il risultato che contava. Una volta accettata la « finzione » della Rappresentazione Sacra, tanto valeva ricostruirne le fasi comodamente sulla terrazza di casa propria piuttosto che intraprendere un viaggio fino al cuore dell'Europa (1).

Intanto, seguendo personali criteri e con metodi e finalità del tutto opposti, c'era chi fin dal 1896 aveva già compreso l'importanza del cinema di fantasia e quindi di ogni possibile « finzione » artistica in tutti i sensi: dai trucchi fotografici intesi, specie in un primo tempo, come arricchimento delle già avanzate possibilità offerte dalla tecnica del teatro, ai piú impensati « travestimenti » anche questi di dichiarata derivazione teatrale. Parlo di Georges Méliès, il piú grande di tutti i « primitivi »: è con Méliès infatti che si inaugura la « mise en scène » cinematografica (anche se all'inizio influenzata nettamente da quella teatrale), intesa come una finzione denunciata e non come un falso gabellato per vero. Alla consuetudine delle attualità ricostruite venne e contrapporsi cosí la ricostruzione del passato o di una realtà assolutamente fantastica: e il « falso » accettato in quanto tale, mi pare sia proprio la chiave dell'inconfondibile stile del primitivo Méliès, il quale però in fondo non aveva fatto altro, come si è detto, che travasare di peso tutto l'armamentario di cui già disponeva al Théâtre Robert Houdin nel cinematografo, del quale aveva per primo (nonostante la resistenza dei Lumière) intuito le innumerevoli possibilità come mezzo di espressione, pur considerandolo come un moltiplicatore della « macchina » teatrale.

L'ingenua e rozza approssimazione di una processione religiosa le cui linee figurative richiamano il gusto artigianale e spesso discutibile di certi « presepi » in terracotta, e un polveroso guardaroba teatrale di fine Ottocento, sono dunque alla base della nascita del film in costume, sul quale pesano agli inizi le peggiori esperienze figurative e i piú scadenti risultati della tradizione scenica: si potrebbe affermare anzi, a questo proposito, che i « primitivi » del cinema riflettano in gran parte il livello del pubblico cui essi erano costretti a rivolgersi, un pubblico da fiera e dalle scarse esigenze culturali. E questo è oggi piú evidente ancora proprio nei film per la cui costruzione era necessario ricorrere a precedenti figurativi o teatrali, come i film a sfondo storico o comunque in costume, che non nei film di ambiente contemporaneo, di piú semplice e immediata fattura.

(1) Cfr. il capitolo « Fausses Passions, actualités truquées », nel secondo volume dell'« Histoire générale du cinéma », « Les pionniers du cinéma » di Georges Sadoul, Denoël, Paris, 1947.

Il Cristo e il Diavolo sembrano essere in ogni modo i personaggi preferiti dai primitivi decisi ad evadere dalla realtà: e basti ricordare, fra le tante « Passioni », quella di Gaumont del 1898, quella di Zecca e Nonguet nei vari episodi usciti fra il 1902 e il 1904, una *Viè du Christ* di Jasset del 1906, *Le Christ marchant sur les eaux* del 1899 e *Le miracle de la Madone* del 1901 entrambi di Méliès; e, fra le numerose « diavolerie » in voga, i vari ritorni del solo Méliès al mito del Dottor Faust (un *Faust* del 1897, un *Faust aux Enfers* del 1903, una *Damnation du Docteur Faust* del 1904), un *Faust* britannico del 1898 di G. A. Smith, *Le manoir du Diable* del 1896, *Le cabinet de Méphistophelès* del 1897, *Le Diable au couvent* del 1899 e *Les 400 farces du Diable* del 1906, tutti di Méliès, e finalmente la celebre « Fantasmagorie infernale à grand spectacle » di Lépine, *Le fils du Diable* del 1906, che riesce a dare una curiosa versione, si direbbe addirittura in chiave parodistica (comunque indiscutibilmente farsesca) di un argomento allora consueto, presentato però in modo abbastanza inconsueto.

Il costume, in questa prima fase, è in sostanza il pretesto o al massimo il complemento di una rappresentazione « straordinaria » per la quale è ancora ammissibile ricorrere a certe convenzioni di tipo teatrale: solo nella linea capricciosa degli abiti vagamente rinascimentali che popolano la corte infernale di *Le fils du Diable,* i cui figurini sembrano ritagliati da un mazzo di carte da gioco (1), è forse possibile rinvenire un tono satirico e quindi una spiritosa interpretazione del costume.

Ma intanto maturano, nei vari paesi, esperienze diverse, alcune delle quali sono determinanti nella evoluzione del cinema in costume.

In Gran Bretagna è ad esempio di grande interesse, dal punto di vista figurativo, il gruppo di fotografi della cosiddetta Scuola di Brighton, nella quale si scoprono, fin dagli inizi, certe preferenze riallacciabili alla tradizione della ritrattistica, per l'accuratezza della composizione, talvolta di elevata ispirazione pittorica, e soprattutto per l'uso del primo piano, con una conseguente ricercatezza e minuziosità nella costruzione dell'acconciatura e del costume (2): tradizione comunque presente nella storia del cinema inglese, ed evidente anche piú tardi. Altrettanto importante dovette essere l'uso del costume nelle scuole nordiche, in quella danese, ad esempio, o, in un'epoca posteriore, in quella svedese, nella quale i paesaggi naturali che nel periodo della sua maggiore fioritura servono da sfondo alle storie romanzesche de *I proscritti* (1917) di Victor Sjöström o di *Il tesoro di Arne* (1919) di Mauritz Stiller, acquistano una profondità nuova quasi

(1) Cfr.: Fausto Montesanti, « Archivio »: *Le fils du Diable,* in « Bianco e Nero », Anno XIII, gennaio 1952, N. I. con illustrazioni.

(2) Ma gli elementi per convalidare tale supposizione sono scarsi, per quanto già indicativi: cfr. ad esempio certe illustrazioni del II vol. di « The History of the British Film » di Rachael Low, Ed. Allen & Unwin, London, 1949.

che anch'essi, avvertendo la presenza di personaggi in costume riescano a collocare le loro nevi o i loro alberi scarni nella prospettiva di un magico passato: e forse mai piú come in certi film di Sjöström o di Stiller (e si ricordi ancora, di quest'ultimo, proprio a tale proposito, il *Gösta Berlings Saga*) e in genere dei nordici, specie nelle riduzioni dei romanzi di Selma Lagerlöff, si è avuta una tale intima rispondenza fra paesaggio e figura umana e raramente il film in costume è riuscito a raggiungere suggestioni cosí alte con mezzi di tale semplicità.

A parte comunque gli Inglesi e i Nordici in genere, le cui cinematografie, pur cosí importanti sia dal punto di vista tecnico sia da quello poetico, nòn hanno avuto per lo meno in Italia un'adeguata diffusione (e ancor oggi si stenta a conoscerne esattamente l'evoluzione per insufficienza di documentazione: è anzi, quella relativa ai Nordici, una delle lacune fondamentali della cultura cinematografica), mi paiono di grande interesse i risultati raggiunti dagli inizi del secolo in America, in Francia, in Italia, in Germania e in Russia.

Negli Stati Uniti d'America nasce anzitutto, nel 1903, col film di Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery,* un « genere » autoctono che affida proprio al costume gran parte della sua suggestione spettacolare: il « Western », le cui vicende si svolgono generalmente nel West ottocentesco, un « passato prossimo » assai caro al pubblico americano (1). Fra i meriti piú evidenti di tale tradizione, ancora viva seppur imbastardita e priva della spontaneità di una volta, è quello di aver dato un'interpretazione realistica del costume, quasi sempre inquadrato su sfondi all'aria aperta o in ambienti caratterizzati con estrema semplicità. E occorrerà attendere ancora una diecina d'anni perché l'influenza delle grandi « messinscene » francesi e italiane nei film americani si faccia notare in modo sensibile. Non mancano tuttavia, anche in questo periodo, le « ambientazioni » approssimative e in genere anche queste di provenienza teatrale: da un *Romeo and Juliet* (1908) della Vitagraph, girato in parte sui riconoscibili sfondi architettonici del Central Park di New York, a un *The Count of Monte Cristo* (1909) di Hobarth Bosworth, fino ad un'ennesima edizione della Passione, *From the Manger to the Cross* (1911), diretta da Sidney Olcott per la Kalem, con esterni in Terra Santa (2).

La Francia, proprio in quegli anni, e precisamente nel 1908, inizia la sua attività il cosiddetto « Film d'Art », il cui programma può essere considerato uno dei piú ambiziosi di tutta la storia del cinema. All'indomani della presentazione di *L'assassinat du Duc de Guise,* realizzato da Charles Le Bargy e André Calmette, su scenario di Henri Lavedan, con musiche di Saint Saëns, il critico teatrale del « Temps »,

(1) Cfr. Antonio Chiattone: « Il film Western » (Poligono, Milano, 1949), specie a pag. 23 per la definizione dell'epoca, e a pag. 107 per quanto si riferisce piú particolarmente al « costume ».

(2) Cfr. Deems Taylor, M. Peterson e B. Hale: « A Pictorial History of the Movies », Simon & Schuster, New York, 1943.

Adolphe Brisson scriveva fra l'altro: « Cogliere, scegliere, fissare stilizzandole le forme viventi e gli aspetti fuggevoli (della realtà), è lo scopo che esso (il cinematografo) si prefigge. Esso inoltre non vuole limitarsi alla riproduzione delle cose attuali, ma vuole dar vita al passato ricostruendo le grandi scene della storia attraverso la recitazione, l'evocazione dell'atmosfera e dell'ambiente » (1). Quale piú esplicito « manifesto » per una tendenza già affermata come quella del film storico, ma ovviamente priva di una qualsiasi « teorica »? I precursori del Film d'Art, nel 1908, erano innumerevoli, ma i loro tentativi, fino a quel momento erano parsi disordinati e incompleti: con *L'assassinat du Duc de Guise* (2) il film storico (e in costume) sembrava aver finalmente raggiunto una propria coscienza, anche se presa in prestito, momentaneamente, dalla Comédie Française. I risultati, in realtà, a parte la programmatica esposizione delle intenzioni e degli scopi di un movimento destinato evidentemente a « fare scuola », non furono del tutto soddisfacenti: lo stesso Brisson, del resto, ne sottolineava gli aspetti negativi, definendo bonariamente la rappresentazione « un po' titubante, imperfetta, ma interessante, come ogni cosa promettente ai suoi inizi » (3). *L'assassinat du Duc de Guise,* nonostante il chiasso provocato, non fece in sostanza compiere alcun passo innanzi al cinematografo: e credo si possa accettare in linea di massima il giudizio di quanti si sono espressi finora in questo senso nei confronti di un film i cui limiti sono facilmente definibili anche osservandone una serie fotografica (4): ma ad un osservatore attento non potrà sfuggire l'uso intelligente dei bianchi e dei neri, sia nelle tappezzerie degli ambienti, sia, e soprattutto, nei costumi, che sono forse la cosa piú interessante delle « mise en scène ». Si badi, ad esempio a quello indossato da Albert Lambert nel personaggio del Duca: l'ingegnosa trovata della mantellina bianca foderata di nero, il ciuffo di piume bianche sul cappello scuro, e ancora il bianco delle calze e di tutto il costume, il cui giustacuore è attraversato da una serie di ricami in nero che sembra vogliano fare del personaggio che sta per essere ucciso una specie di insetto prezioso, sono tutti elementi di una modernità impressionante. A parte la possibile allusività di certe trovate figurative (e tutto il costume del Duca mi pare davvero una trovata di prim'ordine) non si può fare a meno di notare un tentativo di ricerca cromatica proprio in funzione della ripresa in bianco e nero.

Ma doveva essere un altro film, che si muoveva anch'esso in piena atmosfera da « Film d'Art », *La Reine Elisabeth* (1912), diretto da Louis Mercanton, a determinare, almeno negli Stati Uniti d'America,

(1) Riportato dal Sadoul nel già citato « Les pionniers du cinéma ».

(2) Il cui soggetto del resto era già stato adoperato fin dal 1897 dagli stessi Lumière e fin dal 1902 dai Pathé, in due « quadri viventi » della durata di un minuto ciascuno.

(3) G. Sadoul: op. cit.

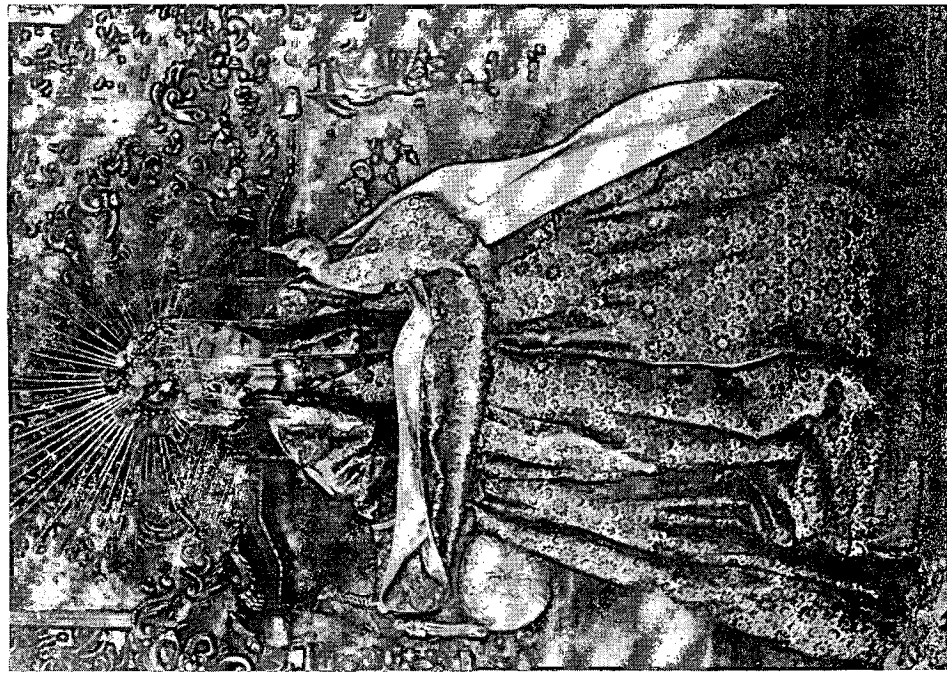
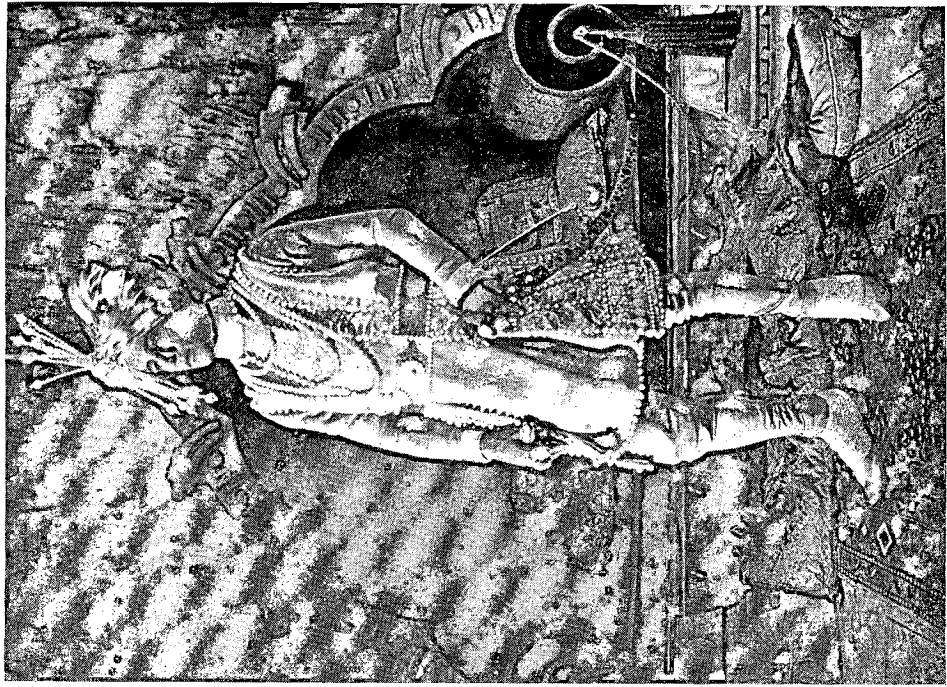
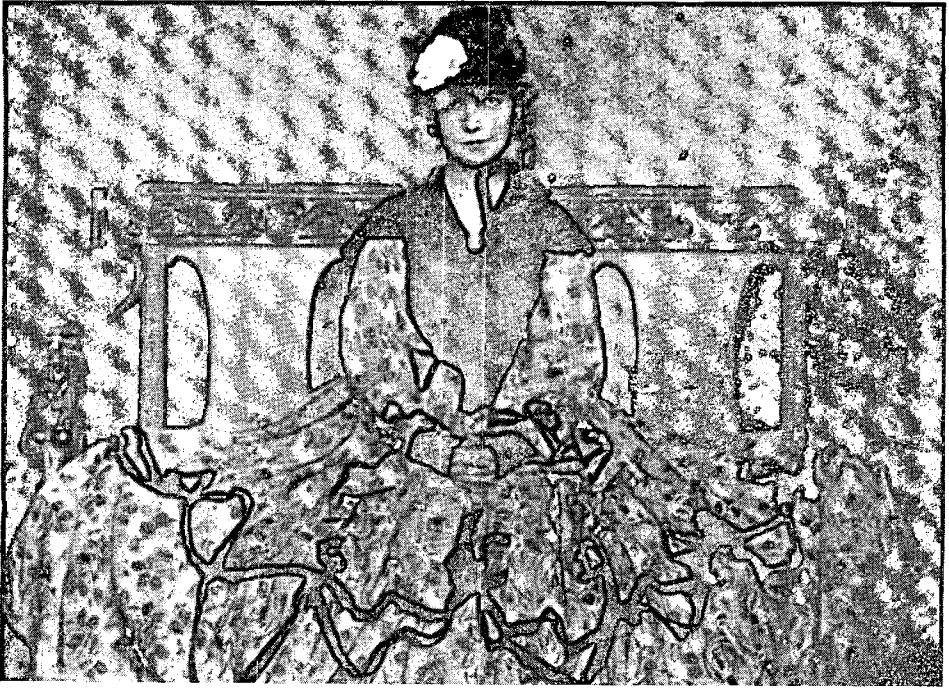
(4) Vedi, a tale proposito, le riproduzioni contenute nel n. 15 (Juillet 1948) di « La Revue du cinéma », che riporta del film l'intero scenario.

una certa moda, sintetizzata da Adolph Zukor (che ne aveva curato appunto la distribuzione in America) in uno « slogan »: « Famous Players in Famous Plays ». La presenza di Sarah Bernhardt conferiva a questo film un prestigio sproporzionato al suo effettivo valore, e d'altra parte la grande attrice, che pure aveva intravisto nel nuovo mezzo espressivo l'unica possibilità di rendere immortale la propria arte, dimostrava, con i gesti eccessivi, di non aver ben compreso la differenza fra recitazione teatrale e recitazione cinematografica: ella si muoveva fra pesanti tendaggi sotto ancor piú pesanti costumi, unicamente preoccupata, si direbbe (a giudicare dalle fotografie) a sollevare le braccia per mettere bene in evidenza l'ampiezza delle maniche.

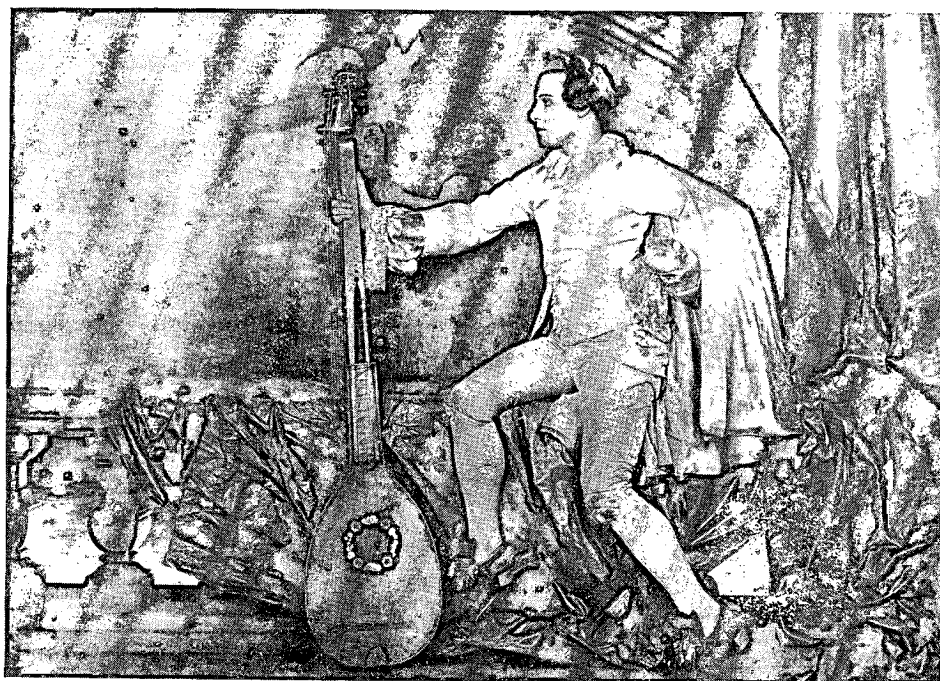
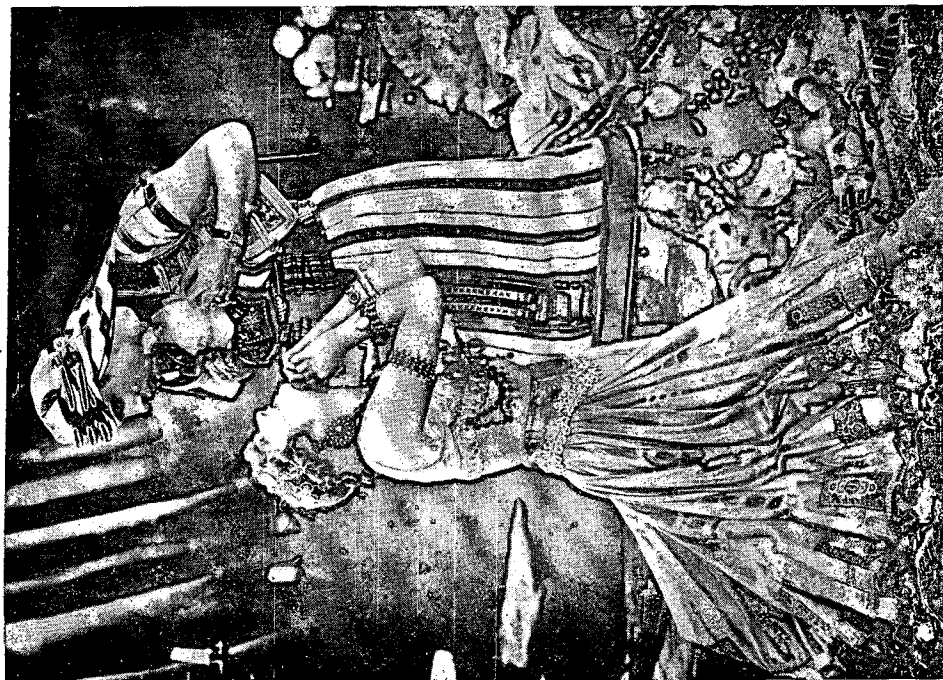
Ma nel frattempo esperienze analoghe, altrettanto importanti per la evoluzione del film in costume si stavano verificando in Italia: ed è appunto l'inserirsi di un nuovo gusto spettacolare accanto alla moda del « Film d'Art » che ci aiuta a comprendere ad esempio certi aspetti del cinema americano e in particolare dell'opera di Griffith.

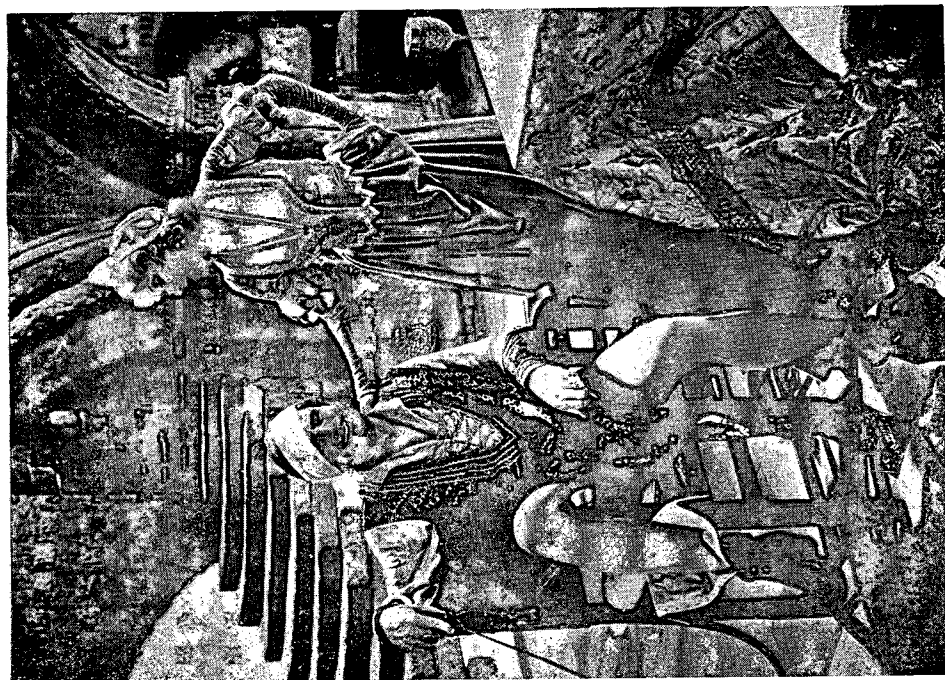
In Italia, il primo film spettacolare, del 1905, era stato appunto un film in costume, *La presa di Roma,* di Filoteo Alberini: nasceva cosí il « bel canto silenzioso » (1), un tipo di spettacolo cioè che avrebbe attinto la propria vitalità dall'impeto del teatro lirico, da una tradizione di lunga data quindi, sentita non tanto come esigenza culturale (e qui sta la differenza fra la gelida impostazione del « Film d'Art », artificioso sforzo di adeguare il cinematografo al teatro, e quella del film « storico » italiano, di origine teatrale anch'essa, ma piú spontanea e istintiva), quanto piuttosto come una naturale derivazione effettuata piú che altro sul piano del gusto, ma ben presto assimilata dalle esigenze del nuovo mezzo espressivo. La forza dei film italiani (e non solo di quelli in costume), specie dal *Quo vadis?* (1912) di Guazzoni in poi, ma già presente anche prima, (nei film di Pastrone o di Caserini, ad esempio), sta appunto nell'impetuosità dei sentimenti e delle azioni da questi provocate, nella travolgente drammaticità degli scenari, nella stilizzazione iperbolica della recitazione delle « dive », nella grandiosità delle costruzioni a tutto tondo e nella varietà e sobrietà dei costumi (2): non è un'esperienza colta, quella del cinema italiano (il caso di D'Annunzio e della sua discussa collaborazione alla *Cabiria* di Pastrone, limitata del resto, come è ormai assodato, alla stesura delle didascalie, è rimasto in fondo un esperimento isolato, da studiarsi a parte), ma un fenomeno di esuberanza popolaresca, favorito sia dalla generale conoscenza di certe tradizioni che in Italia sono nell'aria (quella del melodramma soprattutto), sia da certe mode, anzi da tutto un clima (il Dannunzianesimo), avvertito « ad orecchio » piuttosto che criticamente sentito e riprodotto sullo schermo. Per quanto si riferisce ai costumi dei film, ad

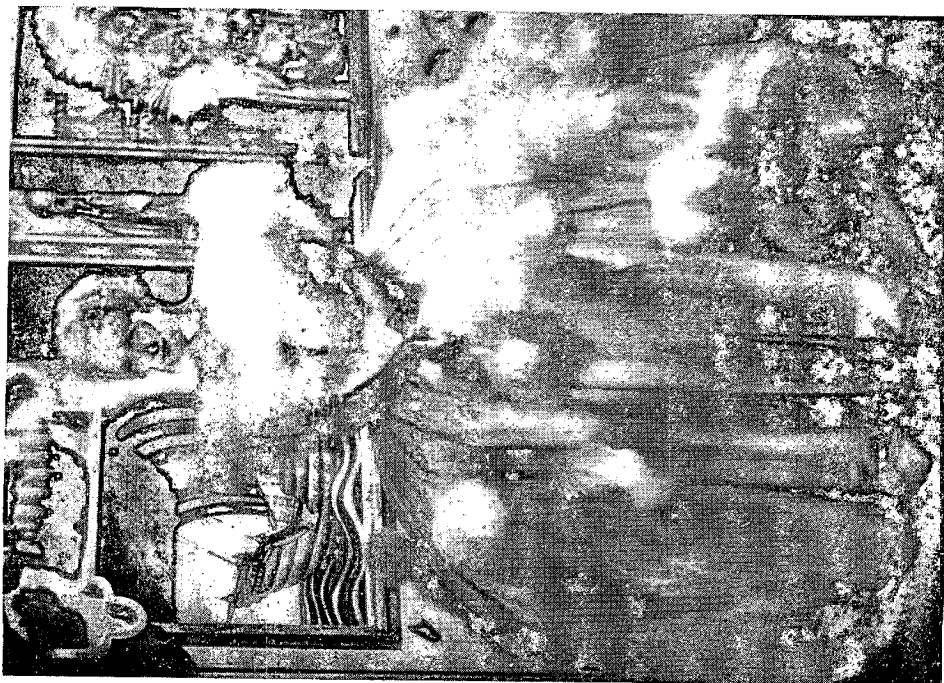
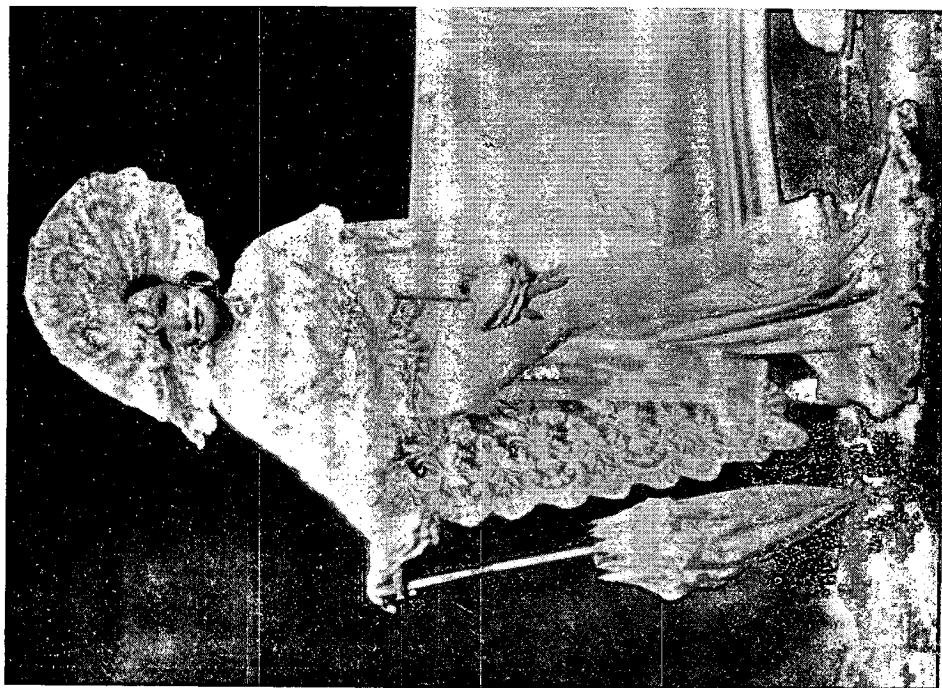
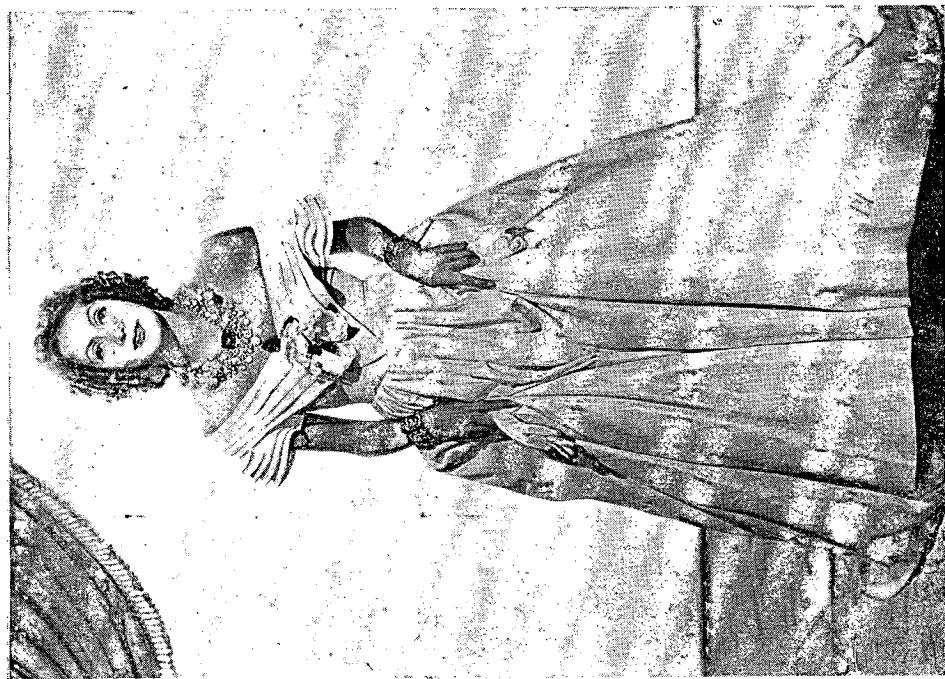
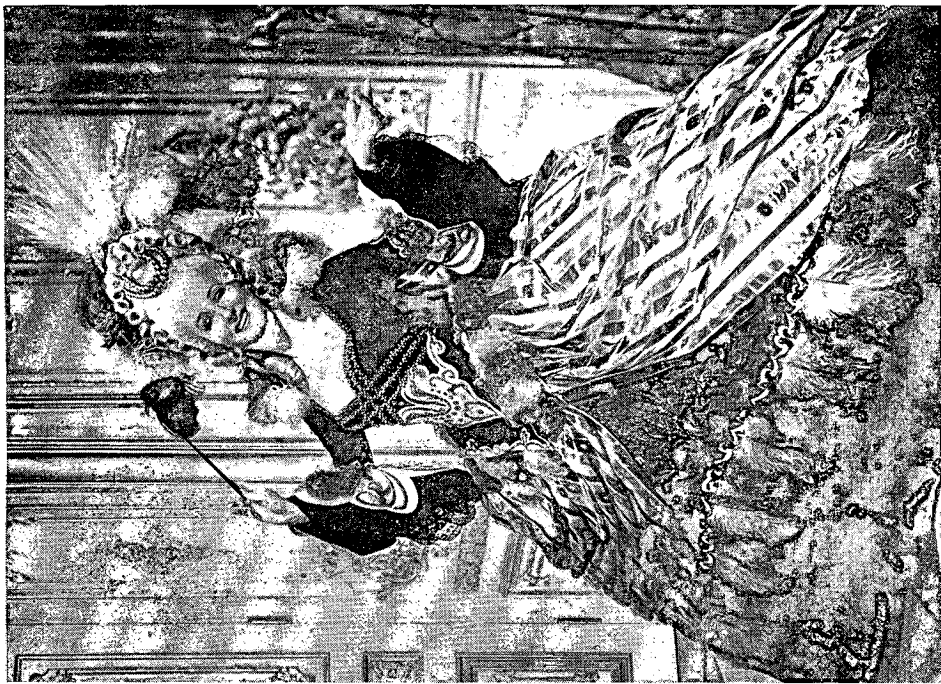
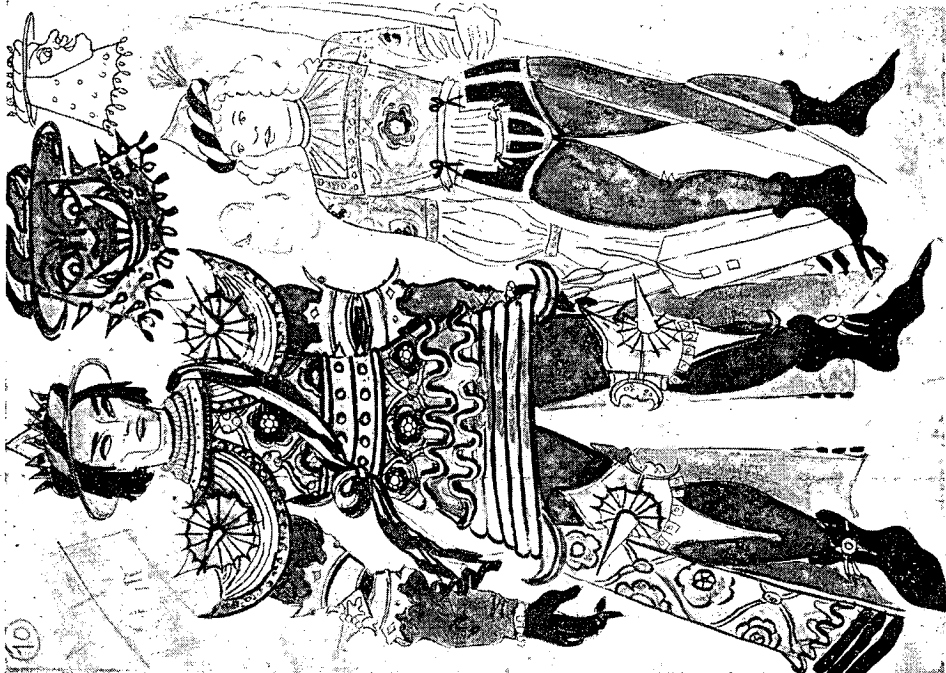
(1) Espressione usata a proposito del cinema italiano muto da Maurice Bardèche e Robert Brasillach: « Histoire du cinéma », Ed. Martel, 1948.

(2) Cfr., a tale proposito, Luigi Comencini: « Vent'anni di arte muta », nel Programma della I Mostra Retrospettiva del Cinema, Roma, 1949.

The Red Lantern (1919) di Albert Capellani: *Alla Nazimova*

The Young Rajah (1922) di Philip Rosen: *Rudolph Valentino*

The Birth of a Nation (1915) di David Wark Griffith: *Lillian Gish*

Cleopatra (1917) di William Fox: *Theda Bara*

The Thief of Bagdad (1924) di Raoul Walsh: *Anna May Wong*

Monsieur Beaucaire (1924) di Sidney Olcott: *Rudolph Valentino*
Costumi di *Georges Barbier*

The Son of the Sheik (1926) di George Fitzmaurice: *Rudolph Valentino e Vilma Banky*

The Iron Mask (1929) di Allan Dwann: *Douglas Fairbanks*

The Taming of the Shrew (1929): *Douglas Fairbanks* e *Mary Pickford*

Cleopatra (1934) di Cecil B. De Mille: *Claudette Colbert* e *Henry Wilcoxon*. Costumi di *Travis Banton*

The Scarlett Empress (1934) di Josef von Sternberg: *Marlene Dietrich*, Costumi di *Travis Banton*

The Devil Is a Woman (1935) di Josef von Sternberg: *Marlene Dietrich*, Costumi di *Travis Banton*

Camille (1937) di George Cukor: *Greta Garbo*.
Costumi di *Adrian*

Marie Antoinette (1938) di *W. S. Van Dyke*: *Norma Shearer*.
Costumi di *Adrian*.

La corona di ferro (1941) di Alessandro Blasetti: il figurino di *Gino C. Sensani* per *Osvaldo Valenti*

La corona di ferro (1941) di *Alessandro Blasetti*: *Osvaldo Valenti* (la realizzazione del figurino di *Gino C. Sensani*)

indicare la baldanza pionieristica con cui tali problemi potevano venire affrontati dai « direttori artistici » di allora, basti ricordare quanto a proposito di una certa scena del *Quo vadis?* ebbe a confessare qualche anno dopo lo stesso Guazzoni, il quale per documentare le difficoltà affrontate nel corso della realizzazione di quel film (che tanta eco doveva poi suscitare in tutto il mondo) affermò che non avendo a disposizione un numero sufficiente di tuniche fece cavar fuori le camicie dai pantaloni delle comparse (1). Non si può fare a meno di sorridere, ma anche di restare a bocca aperta dinanzi al coraggio, alla spregiudicatezza e insieme alla commovente modestia con cui Guazzoni (sia vero o no lo sbalorditivo episodio da lui stesso riferito: ma direi che ha tutta l'aria di essere autentico), dopo soli sei anni dall'uscita del suo film, e alla vigilia del lancio del suo piú recente colosso, *La Gerusalemme liberata* (che è appunto del 1918) abbia potuto minimizzare a tal punto una cosí intensa e fervida esperienza, rivelando un retroscena ridicolo e patetico a un tempo, ed annotando con la superiorità dei maestri un dettaglio di cui nessuno aveva avuto il tempo di accorgersi e che avrebbe fatto arricciare il naso ai raffinati cultori del « Film d'Art ».

Sulla scorta anche di tale aneddotica, ma importantissima testimonianza sarebbe comunque legittimo scorgere nella storia del film italiano muto in genere (e in particolare nella evoluzione del costume) due periodi: il primo, dal 1905 al 1912 (da *La presa di Roma,* cioè, al *Quo vadis?*), e il secondo, piú esteso, dal 1913 al 1926 (cioè da *Cabiria* a *Gli ultimi giorni di Pompei,* di Palermi e Gallone): nel primo periodo, di assestamento e di ricerca si può notare una giustificabile faciloneria nell'ambientazione (esso culmina, anche come eccellenza di risultati col film di Guazzoni, vittima anch'esso di una diffusa improvvisazione), nel secondo invece, che fa tesoro delle esperienze precedenti e di quella, fondamentale, compiuta da Pastrone con *Cabiria,* per i cui figurini e scenografie il regista si era documentato alla Mostra Cartaginese del Louvre (2), si scorge una sempre piú accanita mania di ricostruzione archeologica, che passando per la *Teodora* (1919) di Leopoldo Carlucci e per la *Messalina* (1923) di Guazzoni, a proposito della quale ci fu chi affermò che quei personaggi e quelle folle sembravano discendere da un antico bassorilievo (e che certe scene fossero state addirittura tolte da un documentario cinematografico del I secolo dopo Cristo!), giunge fino agli *Ultimi giorni di Pompei,* che Emilio Ghione avrebbe piú tardi definito « gli ultimi giorni della cinematografia italiana » (3), nel cui prologo, che è una prova palese delle ambizioni archeologiche del film, su alcuni elementi architettonici della Pompei distrutta appaiono per dissolvenza incrociata le fedeli ricostruzioni di Vittorio Cafiero. Ma

(1) Enrico Guazzoni: « Mi confesserò », in « In penombra », 1, 2-luglio 1918.
(2) Cfr.: Maria Adriana Prolo: « Storia del cinema muto italiano », I vol., Ed. Poligono, Milano, 1951.
(3) Emilio Ghione: « La parabole du Cinéma Italien », in « L'Art Cinématographique », vol. VII, Alcan, Paris, 1930.

già nel corso di tale secondo periodo si avvertono i segni della decadenza, e alla spontaneità dei primi anni si è sostituito l'artificio, la calligrafia: la severa ricercatezza dei costumi di *Cabiria* si è stemperata a poco a poco in uno sfarzo privo di senso, nei cui svolazzi si può avvertire, specie negli ultimi tempi, la malefica influenza della moda corrente, che si insinua, con la sua linea inconfondibile, persino fra le ricostruzioni studiatissime di una Pompei rifinita e ritoccata come un giocattolo: vedi soprattutto le acconciature femminili e in genere i costumi di Duilio Gambellotti nel film del 1926 firmato da Palermi e Gallone.

Dominato anch'esso da influenze teatrali è il film storico e in costume tedesco, per lo meno nel settore delle colossali messinscene le quali, nell'immediato dopoguerra aspireranno a superare in grandiosità quelle francesi e soprattutto quelle italiane. Ma in Germania tale influenza teatrale si identifica fin dagli inizi con un nome dall'indiscutibile prestigio: quello di Max Reinhardt, il cui « antinaturalismo », rintracciabile con una certa pazienza persino nelle pesanti ambientazioni dei registi piú noti della tendenza, dal Lubitsch prima maniera (*Madame Du Barry* del '18, *Anna Boleyn* del '20, *Das Weib des Pharao* del '21) a Dimitri Buchowetski (*Danton* del '21, *Peter der Grosse* del '22), da Richard Oswald (*Lucretia Borgia* e *Lady Hamilton* del '22) a Manfred Noa (*Der Untergang Trojas*: *Il ratto di Elena* del '23), trova poi nell'Espressionismo di origine pittorica, applicato al cinematografo un valido alleato (se cosí si può dire, in quanto Reinhardt, nonostante si fosse valso di certe formule espressionistiche, specie nella disposizione delle luci nelle sue regie teatrali, non divenne mai un espressionista convinto) (1). A stabilire comunque una differenza, se non una gerarchia di valori, può essere utile forse un raffronto fra lo stile dei costumi disegnati da Ali Hubert per *Madame Du Barry* o *Anna Boleyn;* o da Ernö Metzner per *Das Weib des Pharao,* e lo stile adottato poniamo da Walter Reimann per *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919) di Wiene o da Paul Gerd Guderian per *Die Niebelungen* (1923-24) di Lang. Al gusto del dettaglio meticolosamente riprodotto (anche se spesso riinventato) da documenti figurativi delle epoche corrispondenti, si contrappone un'interpretazione astratta dalle linee essenziali e sintetiche, semplificate al massimo, in un continuo sforzo di adeguare il « disegno » della figura umana al « disegno » delle architetture e degli sfondi scenografici. E' entro questi termini estremi (che trovano tuttavia non pochi punti d'incontro, quando le due tendenze sembrano voler tentare, con un compromesso reciproco una nuova soluzione, diremmo quasi una « terza via »: da *Schatten - Ombre ammonitrici,* del '22 di Arthur Robison a *Das Wachsfigurenkabinett - Il gabinetto delle figure*

(1) Cfr. il saggio di Lotte H. Eisner: « Aperçus sur le costume dans les films Allemands », in « L'Art du Costume dans le Film » - « La Revue du Cinéma », n. 19-20, Automne 1949 riprodotto anche in « La moda e il costume nel film » (a cura di Mario Verdone, Ed. Bianco e Nero, Roma, 1950).

di cera del '24 di Leni) che si muove l'evoluzione interessantissima e ricca di pregnanti risultati del cinema tedesco in costume, per lo meno fino al sonoro. Tracce sparse di tali feconde esperienze le ritroveremo piú tardi, e sotto le forme piú impensate nei film americani dei maggiori rappresentanti del cinema tedesco passati ad Hollywood, da Leni a Sternberg, da Lubitsch allo stesso Reinhardt che realizzò ad Hollywood, con la collaborazione di un altro tedesco, Wilhelm Dieterle, quel pur notevole « pastiche » di stili diversi (ma con la preponderanza di elementi neoclassici e barocchi, fusi furbescamente insieme) che è *A Midsummer Night's Dream* (*Il sogno di una notte di mezza estate*) del 1935.

In Russia il film in costume venne coltivato a partire dal 1908, anno d'inizio di una produzione locale: dallo *Stenka Rasin* (1908) di V. F. Romaschkoff a *Rusalka* (1910) di Vladislav Starevich, tratti entrambi da opere di Pushkin, dalle *Nozze russe del XVI secolo* (1910) di Ciardinin su scenario di Gonciaroff, al *Delitto e castigo* (1911) ridotto per lo schermo dallo stesso Gonciaroff, dalla *Coppelia* (1913) di Gansen a *Polikoushka* (1918) di A. Sanin, che può essere considerato l'ultimo film del ciclo che precede la produzione sovietica vera e propria (1). La scelta stessa dei soggetti, ispirati quasi sempre a fonti nazionali, testimonia la volontà di opporre alle influenze straniere, specie francesi e italiane (2), un repertorio originale, sul quale tuttavia oggi è difficile pronunciarsi per difetto di documentazione. A giudicare da qualche fotografia la messinscena di tali spettacoli non differisce tuttavia gran che, stilisticamente, da quelle occidentali della stessa epoca, siano esse francesi o italiane, tedesche o americane, tranne per quel che riguarda la relativa novità di una piú insistita presenza dell'elemento folkloristico nazionale e di conseguenza, direi, una sovrabbondanza ornamentale e un gusto prettamente orientale del fasto fine a se stesso. Una tipica traccia di tali sfarzi figurativi (specie in relazione ai costumi) la ritroviamo comunque qualche anno dopo nel gruppo dei russi emigrati che fa capo al produttore Nikolai Ermolieff: nei film di pupazzi animati di Starevich, ad esempio, o nelle sontuose mascherate organizzate da Alexander Wolkoff, come il *Kean* (1922), il *Casanova* (1927) o *La mille et deuxième nuit* (*Il principe ribelle*, 1933), tutti interpretati dall'incomparabile Ivan Mosjoukine, uno dei « manichini » piú geniali e fantasiosi di tutta la storia del cinema.

Per quanto riguarda invece l'uso del costume nella produzione di stato sovietica (a partire dal Decreto di nazionalizzazione della produzione cinematografica, del 27 agosto 1919), si può notare anzitutto una preponderante tendenza all'interpretazione realistica del passato (refrattaria quindi ad ogni intrusione di natura fantastica): e basti pen-

(1) Cfr. Francesco Pasinetti: « Storia del cinema dalle origini a oggi », Ed. « Bianco e Nero », Roma, 1939.

(2) Sarebbe interessante a questo punto poter esaminare anche la produzione Pathé o del Film d'Art, o piú ancora di Arturo Ambrosio effettuata in Russia, su soggetti di origine locale.

sare alla straordinaria ambientazione di *Bronenosez Potemkin* (1926) di Eisenstein, o di *Mat* (*La madre,* 1926) di Pudovkin; tendenza che continua negli anni seguenti passando per il *Ciapaiev* (1934) dei Vassiliev, il *Biancheggia una vela...* (1937) di Legotchin, la trilogia biografica su Gorki di Donskoi (1938-40), fino al *Miciurin* (1948) di Dovzhenko; accanto alla quale si sviluppa, seppur con minore energia, una tendenza piú spiccatamente formalistica, a carattere « evasivo »: dalla *Aelita* (1924) di Protosanoff, alle cui linee avveniristiche non mancano elementi figurativi di provenienza espressionista, al *Nuovo Gulliver* (1934) di Ptushko, dall'*Alexander Nevskij* (1938) all'*Ivan Groznij* (*Ivan il Terribile,* 1943-44), di Eisenstein, la cui seconda parte, mai uscita, neppure in URSS, e, a quanto si dice, rimasta incompiuta, avrebbe dovuto essere a colori. Una sorta di espressionismo bizantino anima gli stupendi figurini dell'ultimo film di Eisenstein, che rappresenta in questo senso il piú esplicito rifiuto di ogni programmatico realismo.

Negli Stati Uniti d'America il *Quo vadis?* di Guazzoni venne proiettato per la prima volta all'Astor Theatre di New York il 21 aprile del 1913, ed entro l'anno uscí il primo film a grande spettacolo (e a lungo metraggio) di David Wark Griffith, *Judith of Bethulia.* Per quanto Griffith abbia voluto sempre negare di aver visto il film italiano, non pochi scorsero in quel « colosso » mancato un maldestro tentativo di competere con il film di Guazzoni. *Judith of Bethulia* in sostanza non faceva che ingigantire, alla maniera del film d'Art, una formula spettacolare ormai sufficientemente affermata. E forse non è errato supporre che l'influenza del cinema italiano in genere sia assente davvero dai film diretti da Griffith per lo meno fino al 1916: basti ricordare l'accurata e fondamentalmente realistica ambientazione di un film come *The Birth of a Nation* (1915), che rappresenta oltre tutto un mondo meno remoto, sia nel tempo che nello spazio, rispetto al mondo biblico di *Judith of Bethulia.* Anzi proprio *The Birt of a Nation* mi pare sia un'indiscutibile conferma dell'autonomia di un'ispirazione alla quale successivamente si affiancherà, è vero, uno stile figurativo di provenienza esotica, ma nelle cui linee non è difficile scorgere la nota essenziale dell'autentico temperamento di Griffith, quello per intenderci, delle sue ambientazioni « realistiche », dall'episodio moderno di *Intolerance* (1916) a *Hearts of the World* (1918), da *Broken Blossoms* (*Giglio infranto,* 1910) a *Isn't Life Wonderful?* (1925). Si veda ad esempio l'aspetto quotidiano e dimesso di certi costumi di Lillian Gish in *The Birth of a Nation,* anche quelli dalle intenzioni di maggiore eleganza, che fanno quasi pensare ai dagherrotipi per la scelta della stoffa, il naturale disordine delle pieghe e degli accessori (i nastri, ad esempio) e per il tono generale per nulla agghindato o artefatto. E' invece con *Intolerance* che Griffith risente in modo inequivocabile dell'influenza italiana e in particolare di *Cabiria,* da lui studiata attentamente durante la preparazione del film: l'episodio babilonese, soprattutto, per la cura dei dettagli d'abbigliamento, per la minuzia delle acconciature e per i contrasti delle tinte, pare riproduca, persino nel

tono fotografico certi risultati del film di Pastrone (si confronti la scena del festino di Baldassarre con certe scene d'insieme in *Cabiria*: il mercato degli schiavi, ad esempio, da cui Griffith riprende l'effetto cromatico con la disposizione dei costumi variegati delle comparse).

E cosí che con Griffith si fa strada un malinteso pittoricismo che sarà alla base di tutta una serie di esperienze compiute dal cinema americano al tempo del muto, e che si perpetua ancora fino ai giorni nostri, ingigantito dagli effetti del technicolor. La voga del film in costume, passata attraverso il filtro del Film d'Art e dello spettacolo all'italiana, assume in America proporzioni vistose e a poco a poco si trasforma, con una serie di stratificazioni di varia provenienza, alle quali non è certo estraneo il teatro, specie quello di rivista, da cui Hollywood ha sempre attinto uomini e tendenze, in uno spettacolo composito e vuoto. I film di De Mille (il cui caso particolare meriterebbe davvero una trattazione a parte, per la coerenza di un'ispirazione, fedele a se stessa persino nel cattivo gusto, e per l'innegabile capacità di attrazione esercitata dai suoi film con espedienti passati di moda, talvolta), da *The Ten Commandments* (*I dieci Comandamenti*, 1923) a *The King of Kings* (*Il Re dei Re*, 1927) e piú tardi da *The Sign of the Cross* (*Il segno della Croce*, 1932) a *Cleopatra* (1935), fino a *Samson and Delilah* (*Sansone e Dalila*, 1951), sono estremamente indicativi. E accanto ad essi vanno posti quei film che a tale « maniera » affidano tutti gli effetti della loro suggestione: da *Ben Hur* (1926) di Fred Niblo, a *Noah's Ark* (*L'arca di Noè*, 1928) di Michael Curtiz, i quali accanto ad elementi di indubbio interesse figurativo collocano sempre particolari di arbitraria ispirazione. Esempi tipici di stilizzazione ingiustificata sono, per restare a un gruppo di film di De Mille, le acconciature e i costumi di quattro figure femminili, la Maddalena del *Re dei Re* (Jacqueline Logan), la Poppea del *Segno della Croce* e la Cleopatra del film omonimo (Claudette Colbert) fino alla recentissima Dalila (Hedy Lamarr) le quali, grazie ad alcuni dettagli dell'abbigliamento o della pettinatura, per non parlare della recitazione e della impostazione del loro personaggio, finiscono per rassomigliarsi in modo stupefacente, anche se le epoche in cui la storia le costringe a vivere non coincidono. Analoghe caratteristiche presentano i film in costume costruiti intorno alla figura di un « divo » o di una « diva », nei quali i personaggi finiscono sempre per ridursi ad un unico comun denominatore: si confronti ad esempio la *Carmen* del 1915 e la *Cleopatra* del 1917, messe entrambe al servizio del « vampismo » di Theda Bara, oppure *The Young Rajah* (1923) e *The Son of the Sheik* (1926) che dànno un'analoga versione in chiave esotica del « bel tenebroso » ovvero Rudolph Valentino. Un Oriente pesante di gemme e di cianfrusaglie, un esotismo di maniera da almanacco profumato, che rievoca ambienti sconosciuti o remoti con lo spirito spregiudicato e prettamente « yankee » delle « Ziegfeld Follies », è al fondo di tali spettacoli pittoreschi e ingenui, talvolta persino divertenti, destinati evidentemente a un pubblico di bocca buona. Una piú spiccata personalità rivelano invece i

film in costume di Douglas Fairbanks, da *The Mark of Zorro* (*Il segno di Zorro*, 1920) a *The Three Musketeers* (*I tre Moschettieri*, 1921), da *Robin Hood* (1922) a *The Thief of Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, 1924), da *The Black Pirate* (*Il pirata nero*, 1926) a *The Gaucho* (*Il Gaucho*, 1927), da *The Iron Mask* (*La Maschera di ferro*, 1928) a *The Taming of the Shrew* (*La bisbetica domata*, 1929), concepiti con spirito estroso pur se talvolta influenzati direttamente da formule di provenienza teatrale (del resto spiegabili con le precedenti esperienze compiute dall'attore all'epoca delle « Musical Extravaganzas » al New York Hippodrome, di cui ad esempio alcune inconfondibili « cineserie » riaffiorano nei momenti piú coreografici del *Ladro di Bagdad*); oppure certi costumi indossati da John Barrymore che portava sullo schermo la stilizzata eleganza delle sue interpretazioni teatrali: da *Beau Brummel* (1924) al *Don Juan* (1926). Un gusto raffinato rivela anche qualche film interpretato da Valentino, specie *Monsieur Beaucaire* (1924) di Sidney Olcott, i cui incipriati costumi furono disegnati dal parigino Georges Barbier, o quelli, come *The Eagle* (*L'Aquila nera*, 1925) influenzati dalla presenza di Natacha Rambova, autrice fra l'altro dei costumi indossati da Alla Nazimova (la piú intellettuale delle attrici del tempo) nella riduzione della *Salomè* di Oscar Wilde diretta da Charles Bryant, ispirati al preraffaellismo di Aubrey Beardsley (1). Per quanto riguarda in particolare i film interpretati dalla Nazimova va notato in margine che essi in un periodo di grande euforia industriale, furono sempre in fondo considerati dai produttori dei « film di prestigio », sul cui successo commerciale non era lecito in linea di massima contare (2): uno dei piú tipici di essi, per la straordinaria audacia figurativa, per il gusto del prezioso portato alle sue estreme conseguenze, può essere considerato *The Red Lantern* di Albert Cappellani, del 1920.

Un capitolo a parte meriterebbero anzi i risultati conseguiti ad Hollywood dai registi (come Capellani) di origine europea: in *The Man Who Laughs* (*L'uomo che ride*, 1928) di Paul Leni, ad esempio, pare rinnovarsi anche se su scala notevolmente ridotta, l'esperienza del *Wachsfigurencabinett*, col tentativo di abbinare la pesantezza teutonica di certi costumi (riscontrabile in tutte le scene della corte di Giacomo II d'Inghilterra), all'eco affievolita di certe figure stralunate dell'Espressionismo (si pensi alle fantomatiche apparizioni del buffone dei Re, « Barkilphedro » — l'attore Brandon Hurst — inguainato da una maglia all'inchiostro di Cina, che pare disegnato sulle pareti), mentre in *The Scarlett Letter* (*La lettera rossa*, 1926), di Victor Sjöström (Seastrom, per gli americani), la rievocazione dell'ambiente

(1) Cfr., a tale proposito, il saggio di Jacques Manuel: « Esquisse d'une histoire du costume de cinéma », in « L'Art du Costume dans le Film » - « La Revue du cinéma », n. 19-20, Automne 1949, riprodotto anche nel citato « La moda e il costume nel film ».

(2) Cfr. quanto afferma Deems Taylor a proposito della riduzione di « Casa di bambola » di Ibsen, diretto da Bryant con la Nazimova, in « A Pictorial History of the Movies », New York, 1943.

del romanzo di Hawthorne sembra concepita con lo spirito figurativo de *I proscritti* o del *Tesoro di Arne* di Stiller, specie nelle scene ambientate in esterno e sullo sfondo di paesaggi naturali, i quali, proprio per la suggestione dei costumi, sobri e quotidiani, acquistano una lontananza quasi irreale: e l'interpretazione del paesaggio in questo senso preciso, come si è detto anche precedentemente, attraverso una sfocatura delle dimensioni reali, suggerita appunto dalla linea severa di un costume o da un apparentemente trascurabile elemento architettonico, è rimasto forse un segreto dei nordici.

E mentre Ernst Lubitsch riesce ad imbroccare in America una formula particolarissima, traducendo in chiave operettistica o coreografica le sue ridondanti esperienze germaniche (e il limite massimo di tale compromesso rimane senza dubbio il mirabile *The Merry Widow, La vedova allegra,* del 1935), Josef von Sternberg esaspera l'uso del costume in un frastuono di immagini barocche e ricercate che raggiungono certi effetti di marca espressionista, anche se per determinarli il regista si è servito di fonti figurative di svariata provenienza. Si guardi la corte bizantina di *The Scarlett Empress* (*L'Imperatrice Caterina,* 1934), tutta in piume e gemme, sugli sfondi di attonite figure dipinte o di mostruose sculture, o la Siviglia di *The Devil is a Woman* (*Capriccio spagnolo,* 1935) tutta nastri e merletti, fra gabbie e persiane. La stilizzazione assoluta raggiunta da von Sternberg trova una pallida eco in qualche film di Mamoulian (1), non tanto in *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* (1931) o *Becky Sharp,* piú corretti e geniali, quanto in *Song of Songs* (*Il cantico dei cantici,* 1932) o in *Blood and Sand* (*Sangue e arena,* 1941), in *We Live Again* (*Resurrezione,* 1934) o in *Queen Christina* (*La Regina Cristina,* 1933), nel quale peraltro non va trascurata la presenza di un costumista di talento come Adrian (già collaboratore in alcuni film di Valentino), il quale negli anni della sua permanenza presso la Metro Goldwyn Mayer, si dedicò in particolare al guardaroba della Garbo, passando dagli arbitrî di *Mata Hari* alla fantasia piú controllata di *Camille* (*Margherita Gauthier,* 1936). Sono anche di Adrian i costumi delle piú importanti produzioni della Metro di quell'epoca, dal festoso e geniale *Vedova allegra* allo spiritoso e accuratissimo *David Copperfield* (1935), da alcuni costumi di *Romeo and Juliet* (1936) per il quale collaborò con Oliver Messel, a quelli di *Marie Antoniette* (1938), il piú prezioso ed eccessivo di tutti. Ai titoli degli ultimi film ricordati a proposito di Adrian, potrebbero affiancarsene altri, concepiti sempre con criteri analoghi, seppur con risultati di vario livello: e l'elenco dei film nobilmente impostati, come *The Life of Louis Pasteur* (*La vita del Dottor Pasteur,* 1936) o *The Life of Emile Zola* (1937), *Little Women* (*Piccole donne,* 1933), o *Tom Sawyer* (1938), *Mutiny on the Bounty* (*Gli ammutinati del Bounty,* 1935) o *Wuthering Heights* (*La*

(1) Cfr., a proposito dell'uso del colore da parte di Mamoulian nei costumi di *Becky Sharp* e di *Blood and Sand*: Fausto Montesanti, « Prospettive del Technicolor », in « Il colore nel film » (a cura di Guido Aristarco), in « Sequenze », I, 1, Parma, settembre 1949.

voce nella tempesta, 1939) sarebbe piuttosto ricco. Ad essi si aggiunge naturalmente la serie dei westerns, da *The Covered Wagon* (1923) di James Cruze a *The Iron Horse* (1924) di John Ford, da *Cimarron* (1931) di Wesley Ruggles a *Stagecoach* (*Ombre rosse,* 1939) di Ford, appartenenti ad una ispirazione sincera e autoctona; e, su un piano diverso, ma ugualmente interessante dal punto di vista dei costumi (spesso disegnati da Travis Banton), i film interpretati da Mae West (1), rievocanti un'America specialissima in un'epoca ben precisa, la fine del secolo scorso: la figura di Mae West (autrice di commedie e di non pochi dei soggetti dei film da lei interpretati) è anzi un personaggio di primo piano nella storia del film in costume d'America, per la spregiudicata pittura d'ambiente da lei affrontata sulle scene e sullo schermo.

Un punto di arrivo della produzione hollywoodiana ed anche direi il risultato di piú elevato livello raggiungibile per lo meno entro i limiti di un'impostazione ormai abitudinaria, è in ogni modo *Gone with the Wind* (*Via col vento,* 1939), di Victor Fleming, comunque lo si voglia giudicare, i cui costumi (disegnati da Walter Plunkett) hanno talvolta una spiccata funzionalità anche per quel che si riferisce all'uso del colore: vedi ad esempio il lutto di Rossella e le tinte vivaci che lo circondano nella scena del ballo, il verde delle tende adattate a vestito, e il rosso sfacciato dell'abito con cui la protagonista affronta i pettegolezzi in casa di Melania. Siamo, è vero, quasi sempre sul piano della decalcomania a colori, se non proprio su quello delle etichette del « Corned Beaf », ma è innegabile il tentativo di usare i costumi su un piano di interpretazione psicologica, e inoltre non si può non riconoscere al film un'estrema diligenza nell'ambientazione in genere.

Se la tradizione del « Film d'Art » pare perpetuarsi in Francia nella magniloquenza di Abel Gance (vedi soprattutto il *Napoléon,* del 1927) e se non sono in fondo mai mancati alla produzione francese i film insinceri ed evasivi nel senso peggiore, che si servono del costume o a scopo commerciale o per fini equivoci (sia che si tratti di una novella da « Mille e una notte », come *La Sultane de l'amour,* del 1918, un film a colori dipinti a mano di René Le Somptier e Charles Burguet, sia che si tratti di una favola di Madame Leprince de Beaumont, *La belle et la bête,* tradotta sullo schermo da Jean Cocteau nel 1946, non si capisce bene con quali intenti: ma i costumi di Christian Bérard, presi a sé, sono davvero superlativi); è tuttavia possibile cogliere nell'opera dei registi migliori un interesse puntuale, seppur incostante, nei confronti del film in costume: la ruvida e realistica *Carmen* (1926)

(1) Da *She Done Him Wrong* (« Lady Lou », 1933: l'unico giunto in Italia, in un'edizione « purgata »), a *Belle of the Nineties* (1934), da *Klondike Annie* (1936) a *Go West, Young Man* (1936), da *Every Day's a Holiday* (1937) a *My Little Cickadee* (1940: interpretato anche da W. C. Fields, che collaborò anche al soggetto): a proposito, perché la Paramount, produttrice mi pare di quasi tutti i film della West, non pensa a distribuire finalmente anche in Italia almeno i migliori di essi, a suo tempo vietati dalla censura, ma ancor oggi spettacolarmente validi e forse per nulla invecchiati, trattandosi di film in costume?

o la irripetibile *Kermesse héroïque* (1935: costumi di G. K. Benda) di Jacques Feyder; l'impressionismo pittorico applicato al cinema in *Nana* (1926: i costumi erano di Autant-Lara) e in *Une partie de campagne* di Jean Renoir, o l'interpretazione realistica della Rivoluzione francese da questi compiuta in *La Marseillaise* (1938) e interessante potrebbe essere un raffronto con la *Maria Antonietta* americana della stessa epoca); lo studio del costume in senso umoristico, in René Clair, da *Le Chapeau de paille d'Italie* (*Il cappello di paglia di Firenze*, 1927) a *Le silence est d'or* (*Il silenzio è d'oro*, 1947), (a parte si potrebbero anche analizzare i risultati, non sempre convincenti, dei film in costume realizzati da Clair all'estero: *The Flame of New Orleans* e *It Happened Tomorrow* ad Hollywood, o *La bellezza del Diavolo* a Roma); le sopraffine esercitazioni di Carnè, da *Les visiteurs du soir* (*L'amore e il diavolo*, 1924, con i costumi di Georges Wakhévitch) a *Les enfants du Paradis* (*Amanti perduti*, 1944, con i costumi di Mayo); la nuova versione della Passione del Cristo, l'ultima importante di tutta la storia del cinema, realizzata da Julien Duvivier: *Golgotha* (1935); la struggente rievocazione di un'epoca in *Le diable au corps* (1946) o il divertente gioco di silhouettes in *Occupe-toi d'Amelie* (1951), di Claude Autant-Lara, sono, mi pare, i piú interessanti fra gli sporadici incontri col costume del cinema francese posteriore al Film d'Art. Non bisogna tuttavia dimenticare l'apporto dell'ingegno straniero, dai russi emigrati, di cui si è detto, ai vari nomi che dall'estero vengono ad arricchire la produzione francese: Georg Wilhelm Pabst, col *Don Quichotte* (1933) e piú tardi con *Mademoiselle Docteur* (1937); Max Ophuls, che ne *La ronde* fa rivivere il clima di una Vienna sparita, la medesima di *Liebelei* (*Amanti folli*, 1932) e di *A Letter from an Unknown Woman* (*Lettera da una sconosciuta*, 1947); e infine Carl Theodor Dreyer che proprio in Francia riesce a realizzare quella potente sintesi figurativa che è *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), i cui costumi, semplificati al massimo, su rari sfondi scenografici di un'essenzialità miracolosa, erano di Jean e Valentine Hugo. La stessa severa impostazione, su un piano di elevatissima ispirazione pittorica, Dreyer ritroverà piú tardi in un altro « classico » del cinema in costume: il *Dies Irae* (o *Vredens Dag*, 1943) girato in Danimarca.

In Inghilterra, la cui produzione riceve nuovo impulso all'inizio del sonoro, dopo anni di crisi industriale, il film in costume viene particolarmente coltivato da Alexander Korda, di cui si rammenta anche una gustosa parodia dei film alla De Mille, realizzata ai tempi del muto: *The Private Life of Helen of Troy* (1927). Dopo una effervescente *Dame de Chez Maxim's* (alcune trovate della quale potrebbero far pensare alla migliore vena operettistica di Lubitsch) realizzata in Francia, inizia una produzione di film in costume rimasta famosa. Le tappe piú notevoli di tale iniziativa sono affidate ai seguenti titoli: *The Private Life of Henry VIII* (*Le sei mogli di Enrico VIII*, 1933), *The Private Life of Don Juan* (*L'ultima avventura di Don Giovanni*, 1934, che doveva essere anche l'ultima apparizione sullo schermo di

Douglas Fairbanks), *Catherine the Great* (*La grande Caterina*, 1933), *The Scarlett Pimpernel* (*La Primula rossa*, 1935) e *Rembrandt* (*L'arte e gli amori di Rembrandt*, 1936). Si afferma, con tali film, una vera e propria tradizione, derivata in fondo, come si è già detto, da una tendenza che è alle origini del cinema britannico: essa trova poi, negli ultimi anni una ideale continuazione nei film dickensiani di David Lean (*Great Expectations* e *Oliver Twist*), in quelli shakespeariani di Lawrence Olivier (*Henry V* e *Hamlet*) o nel romanticismo a tinte vivaci di Powell e Pressburger (*The Elusive Pimpernel*: *L'inafferrabile Primula rossa* e *Gone to Earth*: *La volpe*).

In Germania, alla vigilia del Nazismo, il film in costume, liberatosi da certe pesantezze di origine teatrale o di provenienza espressionista, era giunto ad una maturità indiscutibile, espressa a sufficienza da due film ugualmente significativi, anche se in direzioni opposte: *L'Opéra de Quat'sous* di Pabst (1930) e *Der Kongress tanzt* (*Il Congresso si diverte*) di Erik Charell (1931). Ma tali promesse non sono mantenute dai film successivi, prodotti durante il nazismo: né nel romanzo a sfondo storico (come nel caso di *Jud Süss*, di Veit Harlan, del 1940), né nella biografia a sfondo scientifico (vedi il *Robert Koch* di Hans Steinhoff, del 1939, che tenta competere col *Pasteur* americano), né nel film storico a carattere propagandistico (tipico il film su *Ohm Krüger* del 1941, sempre di Steinhoff); né infine nel racconto fiabesco, privo di agilità narrativa e figurativamente confuso (il *Münchausen*, del 1942, di Josef von Baky: nel quale tuttavia può avere un certo interesse l'uso del colore) (1).

Il ritorno al film in costume, in Italia, in circostanze analoghe a quelle verificatesi in Germania, assume invece altri e ben piú interessanti aspetti. E' ovvio che fra la appropriatissima ambientazione dell'epopea garibaldina in 1860 (1933) di Blasetti e l'asmatico ritorno a temi superati in *Scipione l'Africano* (1937) di Gallone, che possono considerarsi i due estremi limiti di tutto un genere, si colloca tutta una gamma di tentativi e di ricerche che occorrerebbe analizzare minutamente. Anche perché fra i rari momenti di coraggioso realismo e l'imperversare dei proverbiali « telefoni bianchi » o dei « film che parlano al vostro cuore », mi pare che proprio nel film in costume i piú avvertiti registi di casa nostra siano riusciti a trovare uno sfogo adeguato: il Soldati di *Piccolo mondo antico* e di *Malombra*, il Blasetti di *Ettore Fieramosca*, dell'*Avventura di Salvator Rosa* e della *Corona di*

(1) A parte mi pare vada considerato il caso di Willy Forst, che in tale periodo riesce a rendere autonomo un proprio personalissimo mondo, con uno stile inconfondibile: da *Maskerade* (1934) a *Bel Ami* (1939), da *Operette* (1940) a *Wiener Blut* (1942), in un caleidoscopico gioco di trine e di piume, di un gusto elegantissimo. L'« evasione » di Forst dall'ingrata realtà politica del tempo è anzi uno degli aspetti piú curiosi del cinema tedesco.

ferro, il Camerini del *Cappello a tre punte* e di *Una romantica avventura*, il Chiarini di *Via delle Cinque Lune* e di *La bella addormentata*, il Castellani di *Un colpo di pistola* e di *Zazà*, il Poggioli di *Addio Giovinezza!*, e il Lattuada di *Giacomo l'idealista*, si sono saputi servire del costume sempre con intenti precisi anche se con risultati ovviamente diversi. E in questa sede non si può non ricordare il nome di Gino Sensani, che a quasi tutti i registi del cinema italiano ha dato spesso la sua preziosa collaborazione, resuscitando con la sua fantasiosa matita le epoche piú diverse.

E' forse ancora presto per avanzare conclusioni sul cinema in costume in Italia in questi ultimi anni e d'altra parte i recenti ritorni ad argomenti già popolari al tempo del muto, anche se affrontati con intenzioni diverse (per lo meno in teoria), non mi pare abbiano dato finora risultati d'eccezione: il film in costume soffre forse ancora, e non solo da noi, di un complesso che vorrei definire « di grandiosità ». Ora, se è vero che i « mezzi » offrono maggiori possibilità ai realizzatori, è pur vero che non è su tale strada che si può cercare una soluzione ai vari problemi. E' sufficiente, credo, osservare attentamente un film rimasto purtroppo isolato, nella storia del cinema, come *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer (recentemente ripresentato al pubblico, in Francia, in edizione sonorizzata, e accolto con grande interesse), per rendersi conto che i famosi « mezzi » invocati dai produttori e di cui il regista deve sapersi servire durante la realizzazione del film (e la regola vale, si sa, non solo per i film in costume), sono ben altri.

Comunque, all'indomani dalla realizzazione di un nuovo *Quo vadis?* (stavolta in technicolor), c'è già chi riparla di *Cleopatra*, di *Elena di Troja*, di *Cabiria* e persino di una nuova *Passione* (dal titolo *La Divine Tragédie*: per la cui regía si è fatto il nome di Abel Gance, il piú autorizzato, in fondo, a compiere simili imprese): evidentemente un certo tipo di film in costume (quello « corrente » che si dice piaccia enormemente al pubblico) è proprio duro a morire.

Anche Dreyer, a dire il vero, ha in progetto da tempo un film sul Cristo, da girarsi in Palestina: ma riuscirà a realizzarlo?

Fausto Montesanti

Idee di Blasetti sul film in costume

In tema di film in costume non possiamo non interessarci alle idee che su questo genere, che poi costituisce uno dei grandi rami della produzione cinematografica, ha Alessandro Blasetti, un regista in cui film realistico e film storico si incontrano cosí spesso e, possiamo dire, senza contraddizioni, con spontaneità e coerenza.

Alle domande che gli abbiamo rivolto, Blasetti ha risposto nel modo che qui riassumiamo.

Il film in costume è estraneo alla sensibilità del film detto neorealista o piú semplicemente realista?

A mio parere, no. Anzitutto, il neorealismo non è un fatto di costumi, ma di « costume »; è una realtà di vita, umana e universale; è attualità, contemporaneità di temi, personaggi, atmosfere, situazioni. L'abito che si indossa non determina il dramma. A mio avviso, anche col film in costume è possibile restare fedeli all'essenza del neorealismo. Inoltre, il film che si basa sulla realtà in atto si limita a proporre un dramma, senza avere la possibilità di indicarne la soluzione, essendo nudo documento della realtà di oggi. A un film storico, mentre è permesso riprendere una esperienza analoga e corrispondente, ed essere in questo senso un film realista, in quanto evocatore di una certa « realtà » di oggi, come di cento o di duemila anni fa, è possibile invece offrire una soluzione del « dramma », sulla base di quella data, coi « fatti », dalla storia. Per sovrappiú, il film storico può presentare una insolita efficacia, costituita da quella che chiamerei la « massa d'urto » dello spettacolo, la quale, oltre a sottostare, anch'essa, al servizio di idee vive e palpitanti, garantisce maggiormente la diffusione di queste idee presso grandi folle di spettatori.

Con ciò non intendo dire che un film a grande spettacolo « meriti » un maggiore numero di spettatori; ma che gli sia possibile un piú efficace richiamo nel pubblico, che non un film realizzato con mezzi in apparenza piú modesti.

Questi concetti si riferiscono particolarmente a Fabiola*?*

Non soltanto a *Fabiola,* ma anche ad altri miei film, come *Corona di ferro* ed *Ettore Fieramosca.*

In *Fabiola* gli scopi da raggiungere erano tre: primo, ricordare un fatto non nuovo, seppure tanto spesso dimenticato: il trionfo di una idea, della piú grande rivoluzione della storia, basato non sul sangue degli avversari, ma su quello dei proseliti; secondo, esprimere fatti ed eventi storici di ieri con parole di oggi; terzo, fare « grande spettacolo ».

Ma l'intenzione di « fare spettacolo » non rischia di sopraffare l'idea che in un film in costume, come questo da te ricordato, si vuole sviluppare?

Il rischio, naturalmente, esiste. Ma il regista deve valersi dei mezzi a disposizione perché la teatralità apparente del costume e dei mezzi scenografici non vada a scapito, in virtú di una presunta verità monumentale e storica, della verità artistica del film. Il film in costume, comunque, non deve rappresentare implicitamente un'idea di sfarzo spettacolare, di sfruttamento di un elemento dello spettacolo che può apparire esteriore e, peggio, ciarlatanesco. Esso può fare abbandonare il regista, se mai, alla gioia di certe composizioni, a certe suggestioni offerte dall'arte figurativa. Ma questo non può essere un difetto del regista, che anzi *deve* essere portato a inquadrare pittoricamente. L'inquadratura non può sorgere casualmente. La verità artistica è un fatto interpretativo, non còlto a caso.

Quali sono i costumisti che piú spesso hanno collaborato nei tuoi film?

Il maggiore è stato senza dubbio Gino C. Sensani, che mi fu prezioso collaboratore, in particolare, nel film *Corona di ferro*; ma debbo anche ricordare Vittorio Nino Novarese, che disegnò i costumi di 1860 ed *Ettore Fieramosca.* Successivamente ho avuto per collaboratori Veniero Colasanti (*Fabiola*), Maria De Matteis, Dario Cecchi, Mario Chiari, Gaia Romanini.

Che importanza assume, a tuo giudizio, la collaborazione del costumista nel film?

La partecipazione del costumista alla creazione del film è di primaria importanza. Per quel che mi riguarda, sono solito discutere col costumista il carattere generale del lavoro che dovrà svolgere; indico quadri, figurini, tipi, perché il costumista abbia un'idea di ciò che mi aspetto da lui. Poi lo lascio, nella autonomia piú completa, al suo lavoro creativo. Anche con Sensani, che è stato un grande maestro in questo campo, prima che il disegno dei figurini fosse iniziato chiedevo di poter intervenire. E questa collaborazione della regia, sia nella parte che riguarda il costume, sia in quella della scenografia, della musica, della fotografia, è, secondo me, indispensabile perché l'opera abbia una sua unità e non risulti l'associazione di collaborazioni indipendenti ed eterogenee.

Ad esempio, nella preparazione della *Fiammata*, il prossimo film che girerò, ho convenuto con Maria De Matteis e Mario Chiari una « costante » che nel film dovrà essere rispettata: si avranno costumi chiari per le donne e scuri per gli uomini, su fondi variamente grigi.

Ai tuoi costumisti chiedi una assoluta fedeltà storica?

Naturalmente no. La intima suggestione del pittore deve avere la sua parte preponderante. Il costume non deve essere un documento da fotografare, ma una libera interpretazione che concorre alla invenzione artistica del film.

Diceva Sensani che un costumista « completo » deve partecipare anche alla sceneggiatura del film. Quale è il tuo parere in proposito?

Mi sembra piú che legittimo; non tanto perché cosí egli può prendere cognizione dei vari personaggi al loro nascere, quanto anche come apporto nella fase preliminare di previsione artistica del film. Infatti è al costumista che spetta, con un costume che non è « il vestito del tempo », ma una vera e propria « maglia psicologica », dare la prima sommaria espressione e definizione del personaggio.

Preferisci dirigere film in costume o film realistici?

Gli uni e gli altri, a seconda della ispirazione e delle circostanze. I film in costume costituiscono una parte a sé del mio lavoro di regista, nel quale devo annoverare, oltre *Fabiola* ed *Ettore Fieramosca*, anche *Avventura di Salvator Rosa* (dove è una polemica, quella dell'acquedotto e delle rivendicazioni popolari, che potrebbe riferirsi ad oggi) e *Cena delle beffe*. Invece *Sole*, 1860, *Vecchia Guardia, Un giorno nella vita, Prima comunione,* costituiscono, diciamo, il gruppo a sé stante, a carattere realistico.

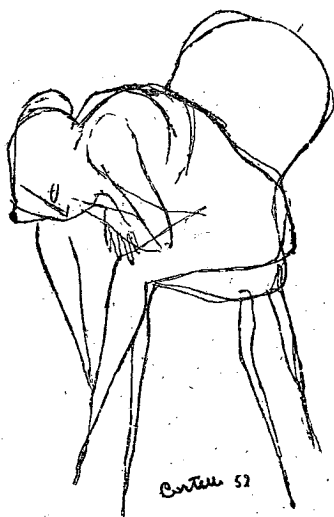
Non ti sembra che Palio *e* Altri tempi, *e in un certo senso anche* 1860, *non appartengono esclusivamente all'uno o all'altro gruppo, partecipando e della realtà e della ricostruzione storica? In* Palio, *ad esempio, è la vita popolare di Siena, nel* 1931, *e la sua capacità di rivivere con naturalezza un passato glorioso e cavalleresco. In* Altri tempi *è una mescolanza di vari temi e ambienti, tra cui alcuni decisamente eroici o realistici.*

Esatto. Tali film fanno da tratto d'unione, stanno nel mezzo. V'è un po' di costume, di film « storico », di suggestione di un passato maestoso, e un po' di realismo: ecco perché in *Altri tempi* trovi il battagliero Risorgimento, come nell'episodio del « Tamburino sardo », e la breve scena, per contro, della « Questione d'interesse ».

* * *

Tra film realistico e film in costume, Blasetti regista — come ha dimostrato in *Palio* e in *Altri tempi*, e nello stesso 1860 — rimane coerentemente, sinceramente, « nel mezzo ». Attaccato alla realtà, che lo tiene

in combustione continua, come un ceppo sul fuoco del caminetto, non sa rinunciare al suo amore per il passato, al desiderio di ottenere, col valore evocativo del costume, un ritorno ad « altri tempi ». Ecco perché continueremo a vedere film di Blasetti realistici e di rievocazione storica: e in questi ultimi egli cercherà sempre di fondere il personaggio storico con la realtà. I suoi personaggi, siano interpretati da Michèle Morgan, Michel Simon o Umberto Sacripante, in *Fabiola*; siano i « picciotti » di 1860; sia Gino Cervi in *Avventura di Salvator Rosa*, non resteranno mai solamente i personaggi che gli abiti collocherebbero in una data epoca: ma creature, nonostante tutto, che vivono e si riflettono negli uomini di oggi, e che si possono identificare con i « tipi » che la società contemporanea ci offre: il Simon, allora, per restare ancora in *Fabiola*, lo vedremo come un grande industriale romano dei nostri giorni, e la Morgan come una delle sue figlie volubili; il Sacripante, come un funzionario governativo; il « picciotto » come un appartenente a quella umanità ingenua, popolare, che crede al « mito » di oggi, come allora credeva in Garibaldi; e Gino Cervi — l'avventuroso artista — esso non mi suggerisce altra immagine che quella stessa di Alessandro Blasetti.

Mario Verdone

Funzione espressiva della scenografia nel film

La scenografia filmica, in quanto si serve di costruzioni, esistenti nel mondo naturale o ricostruite o semplicemente dipinte, ha necessariamente rapporti con l'architettura, la pittura e la scultura. Ciò non soltanto sul piano generico di certi principi estetici validi per le arti figurative e che possono servire di utile base per gli elementi scenografici filmici, ma anche sul piano piú specifico di come talune suggestioni emotive, nascenti in pittura in scultura e in architettura da determinati rapporti cromatici o plastici o figurativi, vengano nel film ad essere condizionati al modo di apparenza degli elementi scenografici sullo schermo in dipendenza dei mezzi a disposizione dell'autore del film: il rapporto suddetto si esplica pertanto non fra certi principi estetici inerenti alle arti figurative e gli elementi scenografici filmici in se stessi considerati, ma fra quei principi e il modo di apparenza di questi elementi sullo schermo.

La differenza sostanziale fra architettura e scenografia cinematografica risiede nel fatto che mentre una costruzione architettonica, considerata in se stessa, « non narra », non esprime cioè alcun sentimento umano particolare, e non ha quindi valori psicologici o simbolici, la scenografia per film non tanto tende all'affermazione di valori plastici o pittorici quanto alla trasmissione nello spettatore di quei significati umani e psicologici che assume la costruzione architettonica soltanto dopo il suo inserimento in una società e in un costume.

Una seconda differenza essenziale sta nella diversa funzione che l'elemento « spazio », quale essenza della tridimensionalità, assume nell'architettura e nella scenografia; infatti mentre in una composizione architettonica l'elemento spazio è condizionato dal punto di osservazione, che è libero, della composizione stessa, che necessita di un certo « tempo di lettura », nella scenografia filmica il punto di osservazione, essendo determinato dall'autore in dipendenza della sua particolare visione della realtà, condiziona coattivamente nello spettatore l'elemento spazio: il che, unito alla bidimensionalità dell'immagine filmica, conferisce allo spazio stesso particolarissima e relativa significazione del tutto svincolate dalla realtà (e tale irrealtà costituisce anzi uno degli « elementi differenzianti » che sono alla base, secondo Arnheim, del linguaggio cinematografico). Di conseguenza mentre l'aspetto formale e volumetrico degli oggetti e delle cose mantiene in architettura la sua essenzialità fisica, nel film assume invece un valore del tutto condi-

zionato ai mezzi a disposizione dell'autore. Né va dimenticato che l'emozione nascente dalla scenografia in un film è ancora condizionata alla funzione essenziale esercitata nel film stesso dal montaggio: il quale proprio nell'urto e nei rapporti nascenti da particolari accostamenti può determinare la nascita di certe emozioni (come in *La terra trema* di Visconti l'accostamento fra la povera tavola dei pescatori e la ricca mensa dei mercanti). E se è pur vero che un certo montaggio può determinarsi anche nell'animo dell'osservatore diretto di una composizione architettonica, per i rapporti e le relazioni ideali che egli può istituire fra i diversi elementi della composizione e fra tali elementi ed altri estranei, tale montaggio è del tutto lontano, in senso estetico, da quello cinematografico in quanto sottratto alla volontà dell'autore dell'opera. Può invece osservarsi, a parte il punto di contatto esistente fra architettura e scenografia filmica per l'insieme dei riferimenti storici e ambientali che la prima necessariamente fornisce alla seconda, che fra architettura e scenografia cinematografica si realizza un incontro ideale nell'insieme delle generiche suggestioni nascenti da reali composizioni architettoniche che possono ispirare l'autore del film per l'ambiente scenografico. Ma nel film si determina sempre un processo di sintesi, nel senso che l'autore tende per la massima espressività a « condensare » in un ambiente ideale il maggior numero degli spunti ispirativi suggeriti da una certa realtà. E tale condensazione può avvenire sia nella effettiva costruzione della scenografia filmica, che attraverso il montaggio. Il che costituisce un'ulteriore ragione della irrealtà della scenografia nel film.

Considerazioni quasi analoghe possono effettuarsi per i rapporti fra scenografia filmica e pittura per quanto la assoluta libertà fantastica che presiede, sia nell'opera pittorica che nel film, alla composizione figurativa agli accostamenti cromatici e ai rapporti prospettici e spaziali, rendano singolarmente piú stretti questi rapporti. Sul piano dell'osservazione diretta si può osservare che, mentre la scenografia del film esprime soprattutto particolari valori legati all'azione e ai personaggi, lo sfondo scenografico di un quadro (anche in quello che tenda alla massima rappresentazione oggettiva: come ad esempio in « Veduta e pianta della città di Toledo » di El Greco, in cui è addirittura l'inserimento del « modellino » fantastico nella prospettiva del quadro « la porta di Visagra ») è sempre essenzialmente pittura, e pur se indicativo di un costume o di un'epoca, ha un valore assoluto in se stesso per i termini cromatici figurativi e dinamici che esprime (e in tal senso, anche se « documenti » di grande significato sulle tendenze di un'epoca, hanno valore le danzatrici e i cavalli di Degas o l'ambiente popolaresco di « Le bal du Moulin de la Galette » di Renoir). Raramente cioè in un'opera pittorica la scenografia assume un valore narrativo o psicologico, e pertanto i rapporti fra scenografia filmica e scenografia pittorica possono restringerci all'insieme di numerosi suggerimenti e riferimenti, d'altissimo valore storico e ambientale, che la seconda fornisce alla prima (basti pensare al miniaturismo ambientale dei pittori fiamminghi,

base delle « ricostruzioni » di molti film storici). In quanto ai rapporti fra scenografia filmica e pittura in genere, essi finiscono con il rientrare in quelli piú generali fra pittura e cinema, riguardando piuttosto le leggi di composizione figurativa, di accostamenti cromatici (nei film a colori) e di tonalità luministiche che informano le opere filmiche e pittoriche. Rimandando tale esame in altra sede, qui può soltanto osservarsi che stretti rapporti fra scenografia filmica e pittorica si riscontrano soltanto nell'illuminazione: basti pensare a tutti i film in cui essa si svincola del tutto da ogni valore narrativo per assumere significazioni psicologiche e ambientali e per determinare effetti figurativi, per comprendere quanto l'illuminazione nel film debba alla storia della pittura. Ed è inutile ripetere che nel film particolari atmosfere luministiche debbono essere sempre determinate da precise esigenze estetiche per non esaurire la loro funzione in sterili esibizioni calligrafiche.

Cioè, in definitiva, l'autore del film può servirsi di tutte le suggestioni scenografiche e luministiche derivate dalla pittura e dall'architettura a patto che esse corrispondano ed aderiscano al suo mondo poetico.

Chiarita quindi la sostanziale indipendenza ed autonomia della scenografia filmica occorre osservare che essa assolve due funzioni distinte: una connessa con la realizzazione, nel senso che determina il luogo ove si svolge l'azione del film durante le riprese, l'altra che riguarda l'opera compiuta in quanto determinazione figurativa e narrativa dell'ambiente filmico: la scelta degli elementi scenografici deve pertanto soddisfare questa duplice esigenza, l'una eminentemente pratica, l'altra estetica.

La prima esigenza spiega il motivo per cui spesso, anche per ambienti direttamente ispirati alla realtà, è necessaria la loro ricostruzione in teatri di posa onde adattarli in modo particolarmente efficiente alle condizioni di ripresa.

La seconda esigenza, che è l'unica che interessi in questa sede, trova invece le sue basi esclusivamente nello spirito dell'autore: alla scenografia è affidato infatti, come si è detto, il compito di rendere visivo il luogo dell'azione filmica e soprattutto di rendere tale ambiente aderente al clima emotivo dell'opera; la scenografia nel film ha cioé, non soltanto la funzione di precisare « storicamente » l'azione, ma, come ogni altro elemento, di concorrere alla compiuta espressione del mondo poetico dell'autore.

L'ambiente scenico in cui si svolge l'azione filmica è sempre determinato, nei suoi fattori essenziali da elementi scenografici che sono in stretto rapporto emotivo con la vicenda e con i personaggi. Ma esso anche se genericamente esistente in teatro di posa, riceve la sua precisazione spaziale in senso filmico soltanto attraverso l'inquadratura e il montaggio, che, determinando il suo modo di apparenza sullo schermo, ne condizionano anche la importanza e la significazione estetica. Non occorre ripetere che il mondo vivente sullo schermo nell'ambito delle inquadrature collegate dal montaggio è l'unico termine valido per la

identificazione del mondo poetico dell'autore: cosí l'inquadratura delimita spazialmente l'ambiente scenografico e ne determina l'apparenza in una sintesi in cui il montaggio assolve una funzione essenziale: sì che tale ambiente non può assumere alcun significato e valore indipendentemente dai mezzi di espressione del linguaggio filmico. In una prima approssimazione è da notare che sono i limiti fissati dal taglio dell'inquadratura, è cioè la marginatura del quadro, a determinare la parte dell'ambiente scenico a cui l'autore ha inteso dar vita sullo schermo in quanto consono all'azione e ai personaggi del film.

E l'ambiente scenografico, mentre ricerca la massima aderenza ideale con il contenuto ideale dell'opera, e mentre è sempre necessariamente in stretta relazione con lo svolgimento dell'azione e con i personaggi che ad essa partecipano, esercita anche una funzione essenziale nell'ambito figurativo della inquadratura in cui costituisce l'elemento complementare indispensabile di quello umano.

L'elemento scenografico assolve pertanto una funzione particolarmente importante nei confronti della composizione figurativa dell'inquadratura, in quanto il rapporto spaziale esistente nell'ambito del quadro fra elemento umano e elemento scenografico si riflette sempre necessariamente in senso emotivo, ponendo implicitamente i termini del rapporto personaggio-ambiente su un piano di significazione estetica. Il che conferma come non esistano nella realtà filmica valori che si risolvano sul piano puramente figurativo, al di fuori di significati contenutistici. Il rapporto personaggio-ambiente non va inteso peraltro in senso puramente spaziale-bidimensionale in quanto, la realtà cinematografica pur rappresentata su due dimensioni, è proiettata effettivamente su tre, e sono i fattori esterni dell'inquadratura (tipo di obiettivo, angolazione, movimenti di macchina ecc.) a dar vita alla realtà filmica nel senso piú aderente all'esigenza stessa dell'ambiente scenico e cioé in senso tridimensionale. Anche oggi che il cinema non si vale ancora della terza dimensione, il valore dell'ambiente scenografico è essenzialmente condizionato dagli elementi esterni dell'inquadratura e la sua importanza può variare da un limite minimo in cui la scenografia risulta quasi annullata (come nel caso in cui una particolare angolazione, o un particolare taglio, o una particolare distanza esalti la personalità fisica dell'attore), a una massima in cui la scenografia perdomina sugli altri elementi interni dell'inquadratura (come nel caso in cui una particolare angolazione, o un particolare taglio, o una particolare distanza esalti la personalità fisica dell'attore), a una massima in cui la scenografia predomina sugli altri elementi interni dell'inquadratura (come nel caso in cui i mezzi esterni dell'inquadratura in funzione di mezzi espressivi stabiliscano una dipendenza ideale del materiale umano da quello scenografico): il che conferma come l'attività dell'autore del film condizioni e determini quella di tutti i suoi collaboratori.

Né è da dimenticare la funzione essenziale della luce nel film, anzitutto quale elemento indispensabile per la sua stessa esistenza e in secondo luogo quale fattore di enorme suggestione figurativa ed emo-

tiva. I legami fra elementi scenografici e illuminazione sono necessariamente assai stretti e la luce finisce con l'essere determinante della entità volumetrica e spaziale della scenografia, assolvendo talvolta una funzione « atmosferica » (nei piani piú lontani) a volte una funzione quasi svincolata da presupposti ambientali (nei piani ravvicinati). Ambedue gli elementi, umano e scenografico, come giustamente hanno osservato Bandini e Viazzi, concorrono infatti alla formazione di quell'ambiente filmico che è sinonimo di tridimensionalità per l'esistenza di piani diversi e di forme solide, posti in diverso rilievo dalla illuminazione. Tale principio basilare, che accoglie fondamentalmente quello che fissava nel « costruttivismo » in teatro la funzione della scenografia, può assumere una diversa graduazione a seconda che nel film la scenografia determini la nascita di una vera e propria tridimensionalità, in senso spaziale e architettonico, con l'esistenza di piani e masse particolarmente accentuati, oppure di una tridimensionalità « apparente » nel senso che l'illusione di « profondità » è determinata essenzialmente da elementi prospettici lineari posti su uno, o su un limitato numero di piani. In quest'ultimo caso la tridimensionalità dell'immagine nasce non piú dallo spazio esistente al di fuori dei volumi degli oggetti e che quei volumi racchiude, ma dallo spazio racchiuso in oggetti visti nella loro evidenza plastica.

D'altra parte è da notare che le esigenze stesse del linguaggio filmico, spingono necessariamente la scenografia piuttosto in senso volumetrico, che non in senso prospettico e sottolineano questa esigenza di determinazione spaziale per la scenografia cinematografica. Gli stessi esempi di scenografia espressionistica, che rappresentano il tentativo piú spinto nella storia del cinema verso una scenografia essenzialmente figutiva, rispondono soltanto genericamente ai fondamenti prospettici che hanno caratterizzato opere dello stesso movimento in altre « forme » d'arte; cosí non esiste ad esempio in cinema un equivalente artistico dei « quadri-tappeto » di Rouault e anche le famose scenografie del *Caligari* di Wiene hanno fatto necessariamente ricorso a quinte e fondali che, pur dipinti, erano disposti su diversi piani che nel loro intersecarsi geometrico davano vista ad una essenza volumetrica con particolari valori plastici. Sí che i tentativi di questo genere nella storia del cinema vanno interpretati come significazione ideale su un piano strettamente psicologico, mentre come aspetto formale si risolvono sempre in una sorta di « costruttivismo ».

Appare pertanto evidente che l'elemento scenografico assume un valore essenziale nei confronti del « centro di attenzione » della inquadratura: fatto di cui del resto si erano già resi conto i primitivi del cinema (Méliès) quando coloravano gli attori e non gli sfondi, per staccare i personaggi dal « décor ». Il rapporto personaggio-ambiente si riin uno solo di maggiore o minore vastità; problema figurativo che naturalmente è diretta emanazione di una soluzione ideale proposta dall'autore attraverso la inquadratura, (e per mezzo degli elementi esterni di essa: obiettivo, distanza, movimenti, ecc.) e al tempo stesso-termine

di trasmissione dell'emozione estetica che ne è alla base: infatti la diversa entità e « intensità » del centro di attenzione corrisponde a un certo tempo di percezione emotiva da parte dello spettatore. Il che permette di concludere che anche gli elementi scenografici, influenzando il centro d'attenzione, finiscono con l'influenzare i principi ritmici alla base del montaggio: riprova ancora una volta di come tutti gli elementi di un'opera d'arte confluiscano inevitabilmente verso un'unità inscindibile.

Ma come ogni elemento che intervenga con significato espressivo nell'opera d'arte, anche la scenografia nel film non assume importanza essenziale in se stessa considerata, in quanto elemento determinante particolari effetti figurativi, ma piuttosto in relazione al mondo poetico dell'autore che ha preso vita attraverso determinati personaggi e situazioni.

E a tale riguardo la funzione della scenografia nel film può porsi in rapporto con il tono generale dell'opera, quale elemento inteso a precisarne l'atmosfera suggerendo particolari emozioni; con i personaggi nel film, quale elemento inteso a precisarne la psicologia o ad arricchirne la personalità; con l'azione filmica, quale elemento drammatico della narrazione.

Di questi tre ordini di influenze il primo è evidentemente il piú generico; la determinazione dell'atmosfera emotiva di un'opera è qualità complessa sulla quale possono influire i piú disparati elementi, tra i quali la scenografia, con importanti suggestioni di ordine luministico e figurativo.

Quell'elemento proprio di talune opere filmiche (fra cui tipiche nel cinema quelle di Carné) che induce a classificarle come « d'atmosfera », piú che un riflesso delle situazioni narrative e dei personaggi, (che al contrario finisce col giustificare e sui quali influisce in modo determinante), è una diretta emanazione del mondo poetico dell'autore e riflette il suo atteggiamento di fronte all'esistenza umana e ad una società. E per giudicare di quale importanza sia l'elemento scenografico nella individuazione di tale atteggiamento, e quindi nella creazione di particolari suggestioni emotive, basta pensare all'influenza da esso esercitata in diversissime opere d'arte espresse nel piú diverso linguaggio: da quelle del teatro russo nel periodo di « furore » del-costruttivismo (« Le cocu magnifique » di Crommelynk nella scenografia di Popova), a quelle fantastiche di Kafka o di Pöe in letteratura, in cui il valore dell'elemento scenografico come essenza dell'atmosfera dell'opera assume una importanza addirittura determinante. La funzione della scenografia nel film può talvolta essere influenzata da esigenze stilistiche ispirate ad altre forme di linguaggio, come nel caso del *Caligari* di Wiene in cui le scenografie dipinte d'ispirazione teatrale riuscivano a raggiungere un valido equilibrio con gli attori truccati esageratamente e con la loro recitazione manifestamente teatrale, realizzando in definitiva una intrinseca validità cinematografica (probabilmente per la mancanza nell'immagine filmica, che è bidimensionale, di quel conflitto insopporta-

bile per Appia nella rappresentazione teatrale, fra l'essenza della scena bidimensionale e quella dell'attore tridimensionale). Ed a esigenze stilistiche proprie del costruttivismo teatrale si ispirò ancora Wiene quando, per la creazione dell'allucinata atmosfera del *Raskolnikoff* si valse di una scenografia che, nei voluti squilibri volumetrici, puntualizzava il fantastico e abnorme mondo morale del protagonista.

Molto spesso la funzione di creazione dell'atmosfera affidata alla scenografia trae il suo fondamento da elementi di carattere luministico: come in *Les Visiteurs du soir* di Carné, in cui la luce bianca e diffusa sottolinea la voluta irrealtà della vicenda, acuendo (unitamente alle scenografie « di zucchero ») il conflitto volutamente posto dall'autore fra personaggi e « momento storico » dell'azione; o come in *The Informer* di Ford in cui il tono angoscioso è soprattutto valorizzato dalla singolare impostazione luministica; o come nelle opere di Von Sternberg in cui l'ossessione della luce filtrata attraverso tutte le possibili trovate scenografiche e il delirio barocco dell'ambientazione, assumono un valore addirittura essenziale.

Ma l'ambiente scenografico assume nel film una importanza particolare nei confronti dell'azione; ciò, oltre che per un valore, diremo cosí, « costituzionale », in quanto è affidata alla scenografia la determinazione dell'ambiente in cui si svolge l'azione filmica, anche per una particolare funzione che essa può assumere quale elemento drammatico della narrazione. E' noto come in teatro, procedendo sulla via indicata dal costruttivismo di Appia, Prampolini sia arrivato ad affermare che l'attore è un elemento inutile e che l'unico elemento vitale per la rappresentazione teatrale è lo spazio. Ma pur prescindendo da una simile assurda posizione estremista, non v'è dubbio che la scenografia può assumere una particolare importanza quando interviene nella narrazione in funzione drammatica.

Cosí ad esempio la scala, elemento scenografico già particolarmente caro in teatro ai bio-meccanicisti, è apparsa in molti film in funzione non piú soltanto figurativa (come nei casi limite dei film di Lubitsch) o con funzione « descrittiva », ma addirittura in funzione drammatica: dal caso limite di *Ballet mécanique* di Léger e Murphy in cui la scala puntualizza un supplizio interminabile, ai film di Wyler (*Jezebel, The Heiress*) in cui la scala assolve una funzione addirittura ideale, alla sequenza iniziale di *Le Jour se lève* di Carné, in cui la scala assume un preciso valore drammatico.

La scenografia ha infine sempre (salvo casi particolari di film documentari, ecc.) inevitabili relazioni con i personaggi che agiscono nell'azione filmica. Né potrebbe essere diversamente in quanto abbiamo precisato che la coesistenza nell'inquadratura del materiale umano con il materiale scenografico genera invariabilmente un rapporto fra tali elementi, rapporto che si esplica su un doppio ordine di elementi: uno puramente figurativo e plastico (e che sarà dinamico anziché statico in dipendenza del movimento, elemento essenziale dell'inquadratura filmica), l'altro psicologico ed emotivo.

E' evidente pertanto che l'obiettivo fondamentale di tale rapporto, in entrambi gli aspetti considerati, sarà quello di porre su un piano di massima omogeneità personaggi ed ambiente. La possibilità di una perfetta fusione figurativa fra personaggi e elementi scenografici, rappresenta uno dei problemi di piú difficile soluzione nel film, in quanto se un valido equilibrio estetico è abbastanza facilmente ottenibile in senso relativamente statico, cioè nell'ambito di una sola inquadratura, tale equilibrio è facilmente turbato nello sviluppo dinamico del film: anche nella stessa *Kermesse Héroïque* di Feyder, che rappresenta uno dei piú alti ed efficaci esempi di equilibrio figurativo, è evidente in alcune inquadrature un prevalere dell'interesse dell'autore per l'elemento scenografico a danno di quello umano senza l'esistenza di una precisa ragione espressiva; altrettanto dicasi per i film di Fernandez in cui è manifesta l'influenza delle tendenze calligrafiche dell'operatore Figueroa. D'altra parte è evidente che l'esistenza di un equilibrio estetico fra materiale umano e scenografico non coincide con un equilibrio qualitativo e quantitativo sia figurativo che volumetrico: cioè la dichiarata predominanza di uno dei due elementi può essere valida, anche in senso figurativo, purché obbediente ad una precisa ragione espressiva: il che conferma ancora una volta come in nessun elemento filmico esista la possibilità di una scissione estetica fra valori figurativi e valori contenutistici e come quindi anche i rapporti fra scenografia e personaggi debbano essere risolti sempre in funzione di questo doppio aspetto.

Infatti il rapporto figurativo dei due elementi è sempre determinato nel film soltanto attraverso l'immagine degli elementi stessi, cioè il loro modo di apparenza sullo schermo: apparenza che è determinata sia da un rapporto che potremmo definire primario o strutturale, nascente cioè dei valori figurali e volumetrici dell'elemento umano e dell'elemento scenografico in se stessi considerati, sia dal rapporto, derivato o secondario ma infinitamente piú importante, nascente dall'apparenza che i suddetti valori pittorici e volumetrici dei diversi elementi assumono attraverso i mezzi a disposizione dell'autore del film: cosí in *Jeanne d'Arc* di Dreyer, in cui pure la scenografia assume altissima significazione nell'acuta stilizzazione, i personaggi risultano « esaltati » in una disperata umanità attraverso una tecnica di ripresa che valendosi prevalentemente di primi e primissimi piani, riduce o addirittura esclude ogni valore scenografico in molte inquadrature; al contrario in *Intolerance* di Griffith l'essenza volumetrica e plastica delle gigantesche costruzioni riprese in campo lungo tende a « schiacciare », anche ideologicamente oltre che figurativamente, gli uomini vittime della propria ambizione.

Siamo cosí implicitamente giunti al secondo ordine di rapporti che lega l'elemento umano con quello scenografico, e cioè quelli psicologici

ed ideologici. E anche su tale piano la relazione personaggio-ambiente può essere sviluppata secondo la preminenza dell'uno o dell'altro dei due elementi; l'ambiente può essere cioè semplicemente di sfondo all'azione filmica ed essere dominato dal personaggio, oppure esprimerlo psicologicamente, oppure determinarlo dal punto di vista psicologico. Nel primo caso rientrano gran parte dei film in cui la scenografia assume soltanto il valore di una generica precisazione ambientale, oppure nei casi migliori, una funzione di aderenza alla vicenda: come in *The Informer* in cui l'atmosfera nebbiosa e l'ambiente aderiscono perfettamente allo stato d'animo del protagonista e come in *Give Us This Day* di Dmytrik in cui le scenografie sono dominate dai personaggi. In *Der Blau Angel* di Von Stenberg invece tutto il materiale scenografico del teatro e del camerino di Lola-Lola esprime psicologicamente il suo carattere sfrontato e dissoluto, cioè l'ambiente si fonde perfettamente con il personaggo. Infine in *Citizen Kane* di Welles la sontuosità e fantastica vastità della villa del protagonista, mentre lo esprime psicologicamente nella sua megalomania, è anche elemento di contrasto con lui (e con gli altri personaggi) per la sensazione di disperata solitudine che nasce dal conflitto fra la piccolezza dei personaggi e la vastità degli ambienti. E per concludere con un esempio estremo in cui la scenografia assume una funzione addirittura essenziale nei confronti del contenuto tematico del film, basta ricordare *Que viva Mexico* di Eisenstein in cui nella sequenza iniziale l'insistente raccordo figurativo fra le qualità somatiche dei « peones » (costantemente inquadrati di profilo) e gli elementi naturali e monumentali della civiltà atzeca, esprime il rapporto ideologico di eterno e insopprimibile legame fra gli antichi e i moderni abitanti del Messico nonché il vincolo che li unisce alla terra natía.

I pochi esempi citati confermano pertanto nei riguardi dell'elemento scenografico due verità essenziali: non potersi esso come alcun altro elemento del film, considerare nella sua esistenza oggettiva in quanto la sua validità è condizionata dall'impiego dei mezzi espressivi del linguaggio filmico; e doversi ricercare tale validità al di fuori di pleonastici simbolismi, come era ad esempio nei presupposti della corrente espressionistica, ma bensì nella sua capacità di generare emozioni rispondenti a quelle intuite dall'autore in piena sincerità ed aderenza al suo mondo poetico.

Nino Ghelli

Esperienze tecniche ed artistiche al C. S. C.

La Sezione Architettura scenica

Dopo i miei appunti sull'architettura scenica apparsi nel numero di gennaio di « Bianco e Nero », e considerando anche il titolo stesso di questo articolo, non dovrà meravigliare se la denominazione di Scenografia Cinematografica mi sembra da sostituire con quella di Architettura scenica cinematografica, piú aderente al contenuto e al senso di quanto, in questo campo, si svolge nella pratica tecnico-professionale, nonché nell'ambito didattico del Centro Sperimentale. D'altronde, l'architettura, il pensare idealmente e costruttivamente l'opera ambientale, il prepararla secondo metodi e norme proprie al lavoro di stabilimento, formano il nucleo dell'attività del *metteur-en-scène* cinematografico. Ogni disegno fallirebbe allo scopo se non fosse concepito in funzione di una possibilità materiale di realizzazione, seppure ispirato alle piú bizzarre visioni della piú fervida fantasia. D'altronde ancora, il concetto antico di scenografia è quasi estraneo al cantiere di lavorazione dove la materia fa capo e un « ufficio costruzioni » e dove per « scenografia » s'intende qualcosa di molto laterale, cioè un reparto dove si preparano le opere di tinteggiatura, decorazione e le prospettive dei fondali supplementari.

Fu nel dare le direzioni ai giovani, due anni or sono, che venne accettato fin dal primo momento il seguente postulato: « Il disegno, la discussione sull'opera da filmare, debbono mirare alle realizzazione pratica. Le proposte debbono tradursi in segni tangibili, in disegni quotati con chiarezza al fine di essere compresi dagli esecutori e materializzati nel cantiere di produzione ». Insomma debbono garantire la possibilità di costruzione nel teatro di posa. Ciò significava che prima preoccupazione fu quella di trarre dalle teorie quel tanto di necessario alla formazione estetica degli allievi e sfociare, in un tempo congruo, direttamente nel campo della professsoine; in altri termini: mettere questi allievi in condizioni di entrare negli studi, a contatto della maestranza, dotati delle dovute cognizioni per una attività intelligente e pronta.

Il primo apporto per conseguire la buona riuscita va fondato sulla scelta di elementi idonei con speciale attenzione (lo si richiede, del resto, per tutte le discipline) sulle attitudini particolari, sul grado di cultura e sulla sensibilità artistica dell'aspirante. Si tratta di indagare se egli possiede una mentalità cinematografica, se esista in lui il desiderio sincero di esprimerla con visioni adeguate alla molteplicità dei casi occor-

renti; nello stesso tempo vedere se costui ha, dell'ambientazione, una idea plastica, per analisi e per sintesi, se le sue immaginazioni architettoniche sono unilaterali o elastiche e se la mano è sollecita ad illustrarle graficamente. E' necessario scoprire la disposizione e scrutarne la derivazione. Sappiamo, purtroppo, che molte sono le illusioni da smantellare rigorosamente per sostenere invece le forze meritevoli. Gli aspiranti derivano, generalmente, dalle Scuole di Scenografia (ramo Belle Arti) e dalle Facoltà di Architettura (ramo universitario). Tutto autorizza a credere che proprio attraverso il giusto contemperamento di queste due discipline debba incontrarsi quell'architetto a fondo pittorico, non scevro di sensibilità letteraria, capace di fare, del sapere e del disegnare, opera di applicazione non solo ma anche di costruttiva poesia. Per individuare una simile personalità non trovo miglior argomento della definizione di « ingegnere di poesia rappresentativa » tratta dal « Modo di rappresentare scenicamente le favole », pubblicato nel Cinquecento da Angelo Ingegneri. Il richiamo ad una tradizione italiana, nota agli studiosi dello spettacolo, non deve fare ombra ai cineasti. Proprio in quel momento rinascimentale della storia del teatro la cosiddetta scenografia non era ancora passata alle piacevolezze del pennello, ai virtuosismi barocchi e romantici, ma condensava, precisamente nell'Architetto, la totale attività del plastico ideatore e costruttore di scene, inventore di effetti visivi e di macchine ed, anche, progettista di edifici stabili e provvisori. Col paragone si torna ora a ripetere, in senso antico non casuale, e nuovo, l'attività conclusiva cui viene sottoposto il pensiero dell'architetto da scena: l'erigere ad uso cinematografico.

Ma torniamo ai nostri allievi ed alla loro provenienza. Quando, nel citato numero di questa rivista, scrissi di equivoco del teatro, tenevo presente come vi cadesse una percentuale notevole dei candidati alla Sezione Architettura scenica del Centro, specialmente fra i discendenti dalle Scuole di Scenografia teatrale. Del pari l'equivoco dell'edilizia è frequente fra quelli che arrivano dalle aule dell'architettonica. Ma elementi dotati di forma mentis cinematografica possono giungere da altre vie rivelandosi, fra l'altro, per mezzo della principale caratteristica tecnica del cinematografo: la fotografia, documento del gusto nell'inquadrare per successioni, ottima se accompagnata dalla facilità di schizzare dal vero interpretandolo secondo le esigenze dell'ottica cinematica. Si desidera insomma che gli aspiranti giungano al biennio del Centro come ad un corso di specialisti e pertanto possiedano una somma di cognizioni artistiche che il maestro deve ritenere acquisite; che siano in possesso di un'abilità grafica da non ammettere ricorsi sopra elementari precedenti scolastici. La Sezione Architettura scenica del Centro non è un'accademia di disegno; è un Istituto Superiore di Applicazione. Vediamone brevemente il metodo.

* * *

Scopo della applicazione è il progetto completo dell'opera da filmare: la sceneggiatura. Allo sviluppo architettonico della sceneggia-

tura si arriva per gradi. I primi esercizi saranno illustrativi di brani tolti da opere letterarie che abbiano gli elementi di una piccola ambientazione ed azione cinematografica, di carattere attuale o antico. Lo sviluppo dei temi seguirà la prassi logica: dagli schizzi improntati extemporaneamente per la discussione col regista, agli elaborati geometrici delle piante, degli alzati e dei particolari, alle prospettive totali e parziali per chiarificazione. Il sistema è, naturalmente, progressivo. Non occorre dilungarci per comprendere che un duro, continuo lavoro di tavolo, conduca assai presto all'analisi di scene da sceneggiature di autori noti ed, infine, allo studio completo del copione. I dettagli metodici appaiono dal programma che il Centro Sperimentale ha pubblicato. Non è il caso qui di ripeterlo. Mi sembra tuttavia necessario confermare che la prima cura del maestro sarà quella di indirizzare l'allievo verso la rappresentazione grafica conforme alle necessità costruttive non solo ma anche alle inclinazioni manuali e sempre diverse del disegnatore. Le quali si partono dalla valorizzazione del segno e del chiaroscuro per estendersi al colore di cui non è piú possibile ignorare l'importanza. E' altrettanto necessario ribadire che la Sezione non debba vivere separatamente, non costituire un esercizio didascalico staccato, ma rimanga intimamente comunicante con le Sezioni tecniche dell'Ottica fotografica e dell'Ottica cromatica, da un lato, con la Sezione artistica del Costume e la Regía dall'altro. Al proposito si richiede agli allievi registi medesimi la messa in carta del loro pensiero ambientale, sia pure con pochi disegni d'insieme validi come centro e punto di partenza della ideazione generale. Per mezzo di tale fusione gli sviluppi coinvolgeranno i complessi campi dell'attività artistica e tecnica per sfociare nella realizzazione psicologicamente intesa, rappresentata dalla « prospettiva arredata e abitata »; prevederanno le relazioni dinamiche fra le sequenze e le interpretazioni estetiche in rapporto a momenti particolari della storia. Si aggiungano: l'esercitazione sulle risoluzioni improvvise di casi accidentali frequenti nella lavorazione, i rilievi topografici e le ricostruzioni fedeli, le indicazioni tonali, la scelta dei liberi paesaggi, le trasformazioni per ragioni economiche, gli effetti speciali e scenotecnici, la valutazione delle atmosfere luminose o architettura della luce, e via discorrendo. Cosí, titolo sufficiente per ottenere licenza dal Centro sarà la presentazione del *dossier* nutrito di tutto quanto concerne la minuta preparazione di una architettura per film.

* * *

Una mostra dell'attività svolta tra il 1951 e il '52 dirà se tali premesse sono state mantenute. Facciamo adesso la conoscenza con gli elementi che hanno dato luogo alla prima esperienza didattica.

Beni Montresor si presentò, a suo tempo, discendendo dalla Scuola di pittura di Venezia. Possiede una mentalità cinematografica scoperta attraverso saggi fotografici documentaristici uniti ad una sobria inclinazione alla estrinsecazione spettacolare. Integrate, queste sue facoltà,

alla castigatezza dell'architettare geometricamente ha raggiunto risultati che, oso dire, inaspettati. Lo sforzo compiuto mediante un lavoro assiduo gli ha permesso di dare forma precisa a ciò che, in principio, era visione meramente impressionistica. Egli possiede una sensibilità letteraria particolarmente adatta a generi di delicata elaborazione poetica. Può darsi che in un domani si colga in lui il regista; e voglio citare una sua aspirazione: poter giungere alla regía attraverso la preparazione grafica. Proposito indubbiamente intelligente che potrebbe formare oggetto per lo svolgimento di una tesi. Dobbiamo riconoscere che qualche ottimo regista italiano è pure salito alla regía provenendo da studi di architettura.

Piero Poletto si preparò nella Scuola di Scenografia di Brera. Dotato di tendenze teatrali innate ha costituito uno dei casi nei quali il palcoscenioc è la prima idea da smantellare. Se si vogliono seguire le tendenze contemporanee la scena cinematografica è, in massima, stereometria realistica. Il Poletto ha compiuto lo sforzo di superare la barriera della ribalta per portarsi sul piano della macchina da ripresa. Disegnatore minuto ed eccellente decoratore di fantasia troverà la propria strada nel film d'immaginazione e potrà — come gli altri suoi colleghi — collaborare sicuramente all'avvenire del film colorato. E sarà grande piacere per lui quando, contraddicendo al mio pensiero sullo smantellamento teatrale, si troverà in condizioni di inscenare un film dove appariranno teatri e bocche d'opera e alzate di sipari. Non mi trovai, io stesso, una volta, nella circostanza di preparare tre grandi teatri contemporaneamente? « La Scala », il « Covent Garden » e « La Comédie des Italiens » in *Maria Malibran*?

Pasquale Romano ebbe maestri nella Scuola Scenografica di Napoli. Giunse ferrato nell'architettura, direi quasi con un mestiere grafico già scaltrito da una accademia dove gli stili non sono ancora passati nel rango degli insegnamenti supplementari. E lo stile è frequentemente trattabile nel tipo cinematografico detto storico. Mi pare che Romano si trovi a cavallo col suo eclettismo e la facilità di presentazione. Si è detto che l'eclettismo debba essere una dote necessaria all'architetto cinematografico e che il substrato pittorico sia uno dei coefficienti essenziali della sua sensibilità. Romano ha prontezza partenopea d'intuito, mano immediata e ricchezza di motivi a disposizione. Credo che in cantiere si troverà a casa propria.

Hassan Mounir Mohammed è un caso caratteristico di allievo proveniente da studi eterogenei messo a punto dal Centro. Disegnatore veloce si è piegato, per elezione, allo studio della tradizione classica. La sua origine egiziana lo afferma colto delle arti orientali per cui, a cavallo di due generi, non si troverà sprovvisto quando affronterà il lavoro in un paese dalla giovane cinematografia in pieno sviluppo.

* * *

E la esercitazione pratica?, si domanderà. Il biennio ha trovato il tempo anche per quella. Sulla scorta delle indicazioni degli allievi regi-

sti, i suddetti hanno collaborato, in teatro di posa, alla esecuzione dei saggi annuali. Ne ha trovato vantaggio il gusto ed il mestiere dell'arredare. Ma la larghezza di vedute della direzione ha permesso agli allievi di assistere, negli stabilimenti « Cinecittà » e « SAFA » alla preparazione dei seguenti film: *Umberto D, Don Camillo, Art.* 519 *C. P.* L'attività riuscirebbe incompleta se le giovani forze della nostra cinematografia non avessero adito al contatto diretto con la realtà professionale. Dal che ritorna, sul terreno lavorativo, quanto detto nel postulato iniziale: i progetti rimarrebbero allo stato di accademia dimostrativa se non aprissero la strada alla efficienza del costruire, ragione e scopo della Sezione Architettura scenica del Centro.

Virgilio Marchi

La Sezione Costume

Da quando il film è divenuto sonoro sono sorti per il costumista nuovi problemi d'indole tecnica. Spesso accade, in molti film di ambiente storico, che il figurinista è costretto a tener conto di quei vari coefficienti di *assorbimento* dati da quegli elementi che riempiono la scena da filmare, e che vanno dalla costruzione stessa dell'ambiente, ai mobili, oggetti, tappeti, tende e abiti — se la scena rappresenta un interno costruito completamente in teatro di posa. Ciò avviene anche se la scena (allestita sempre in teatro di posa) rappresenta un esterno o una strada di campagna, poiché il problema fonico non scompare, ed è obbligo per il costumista di rendersi conto delle didascalie della sceneggiatura, calcolando nel modo piú esatto gli effetti da ottenere nei momenti di affollamento della scena o di singole situazioni, non solo ai fini estetici del costume, quanto per quelli richiesti dalla scrupolosa realizzazione tecnica del film.

Non disgiunto dal problema fonico, appare ancora piú importante quello *ottico*, che riguarda tanto il film in bianco e nero che quello a colori.

L'uso dei colori per un costume, in un film in bianco e nero, è diverso da quelli che si adoperano per i film a colori, il quale basa il suo procedimento su di un sincrono fra illuminazione e colore della scena in rapporto alle possibilità qualitative di resa della pellicola. Infatti il figurinista deve tener conto di questo insieme ottico, soprattutto da noi, dove il prodotto per il film a colori trovasi ancora allo stato sperimentale.

Nel film a colori il costumista può adoperare i colori che piú gli aggradano, non correndo alcun rischio di errare nel risultato effettivo. Ciò non avviene, invece, per il film in bianco e nero, dove la tecnica

del dosaggio coloristico è basata esclusivamente sul dissolvimento che arreca il negativo dalla realtà della scena filmata. Il sottostante elenco è un chiaro esempio dei risultati del colore adoperando la pellicola in bianco e nero.

Colori al naturale	*Risultato nel film*
Giallo	Bianco
Rosa	Avorio
Ocra	Grigio chiaro
Marrone	Grigio neutro
Grigio	Grigio
Rosso	Grigio bruno
Azzurro	Grigio caldo
Verde	Grigio verde
Viola	Grigio scuro
Nero	Nero

Con questi colori fondamentali si regolano le sfumature di una piú assortita tavolozza; con l'impiego di diverse gelatine possiamo ottenere totali di colore sempre in rapporto a quelli fondamentali.

Passando al problema del lavoro del costumista in fase preparatoria, vediamo come ci si rende conto di un copione cinematografico, agli effetti di una eventuale composizione costumistica.

Conoscendo il *trattamento*, il costumista può passare alla lettura della sceneggiatura del film segnandosi, per non dimenticarli, quei personaggi che incontra man mano che progredisce nella lettura. Non basta soffermarsi sulle figure cui si riferisce la sceneggiatura; ma prender nota dove dette figure hanno il loro movimento di situazione scenica.

Letta la sceneggiatura, e avendone tratto gli appunti necessari per l'abbigliamento di tutti i personaggi, compresi i generici e le comparse, il costumista potrà passare alla realizzazione della sua opera. Durante tale realizzazione sarà opportuno che colui che disegna i figurini tenga sempre presente i movimenti disinvolti dell'attore, in modo che il gusto estetico del figurino non debba trovarsi nella realizzazione al naturale in difficoltà di ordine pratico.

E' necessario che il bozzetto di un costume rechi con sé valori di carattere pittorico? E' indispensabile che il disegno ad acquarello od a tempera contempli una tecnica che riveli le possibilità artistiche e pittoriche di un figurinista? Sí, è necessario, direi quasi indispensabile. Perché purtroppo, e piú volte si è visto, chi mancava di tale dono, di tale sensibilità, di tali qualità, non era capace di nessuna inventiva, nemmeno la piú comune, la piú a buon mercato che si potesse trovare nel campo cosí poco fecondo del figurino d'arte. D'altro canto è da dirsi che molte volte anche i pittori puri errano, quando si cimentano nel campo dello spettacolo fornendo figurini. E dal gusto — se anche squisito — del pittore, per quanto riguarda il bozzetto, ben poco si ricava,

e se ne sono avuti talvolta cattivi effetti pratici, che l'inventore, per comodità, rimprovera alla sartoria, accusandola di scarsa esperienza.

Per evitare ciò, non v'è altra soluzione che rendere chiaro il bozzetto — se anche pittorico — in modo che la lettura di questo avvenga agevolmente in sartoria. Se la mano del costumista fosse troppo presa da un senso confuso di effetti pittorici, potrà egli stesso disegnare con meticolosa e calligrafica volontà i particolari su altri cartoni, in modo da essere di guida al sarto nella esecuzione in abito del figurino.

I gioielli e tutti gli altri ornamenti fanno parte dell'attività del figurinista, e cosí anche le calzature e le armi.

Molte volte, per obbedire ad una eclettica fantasia, succede di dover creare vestiti non mai eseguiti nella sartoria teatrale, e allora avviene che il modello del sistema costruttivo del costume concepito debba essere spiegato al sarto da parte dello stesso costumista.

Prima che il bozzetto del costume sia portato in sartoria, sarà opportuno che il figurinista tracci accanto al personaggio disegnato la qualità delle stoffe che egli vuole, in modo che la realizzazione venga eseguita secondo i suoi criteri. Meglio è seguire di persona l'esecuzione di un costume, sopratutto per le varie difficoltà che sempre s'incontrano nel lavoro del sarto.

Una esercitazione.

Per fissare il carattere non riproduttivo, ma fantastico del costume nel film, non sarà inutile ricordare il metodo seguito dalle esperienze storico-artistiche compiute al Centro Sperimentale di Cinematografia, nella Sezione di Costume. La prima esercitazione è stata compiuta dalle allieve sul figurino egiziano antico.

Come tutti i popoli che hanno origine dalla luminosità religiosa dell'Oriente, gli egiziani ebbero un concetto sovrano del vestire. Fino dalle primissime dinastie troviamo tracce di una moda, sviluppata e rispondente ad ordini ed esigenze di carattere estetico, religioso e civile. Basta osservare le pitture della Necropoli di Tebe, come i resti del tempio di Denderak, di Phile, di Apollinopoli, di Luxor e d'Ermopoli, perché ci si possa facilmente rendere conto del grado di alta civiltà raggiunta da questo popolo; e dove il grado civile di un popolo raggiunge somme vette, non meno v'è da aspettarsi dall'espressività del suo abbigliamento. Infatti — come tutte le civiltà sorte sulle rive di un grande fiume, con facili e vicini sbocchi al mare Mediterraneo — gli egiziani lasciano nella storia della moda antica un'impronta tangibile e personalissima, che darà piú tardi, col diminuire della loro potenza e l'avvento di nuovi grandi popoli, sviluppo a nuove forme ed a nuovi motivi nel campo dell'abbigliamento d'Occidente.

E' importante osservare in questo popolo-*jardley* l'elemento con cui volle calzarsi e acconciarsi i capelli, truccarsi il volto e cesellare monili e oggetti d'arte e strumenti d'ogni genere.

Come l'architettura e la pittura, anche la moda del vestire prese

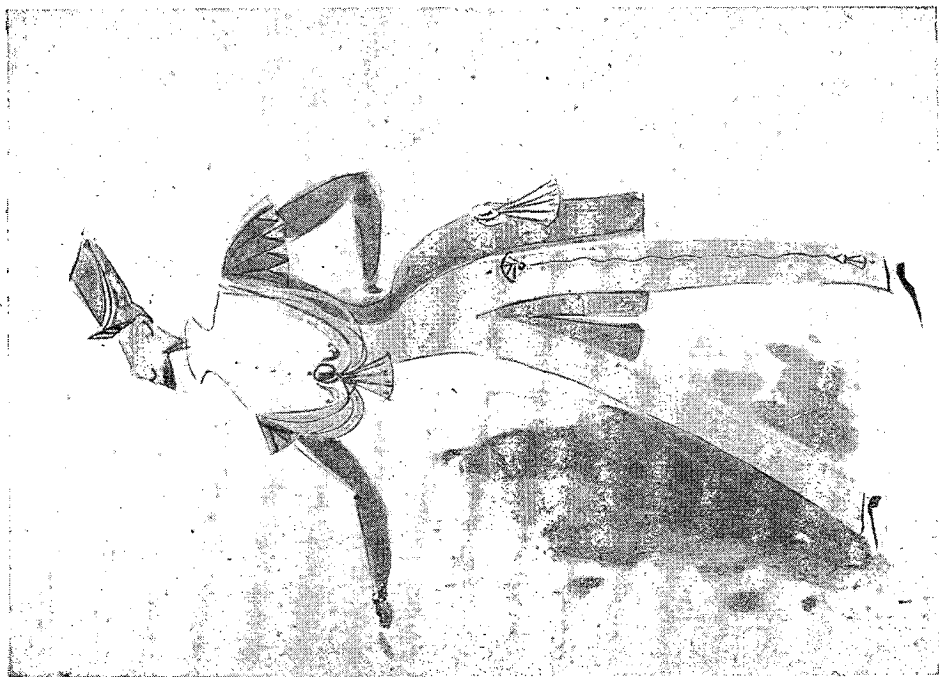
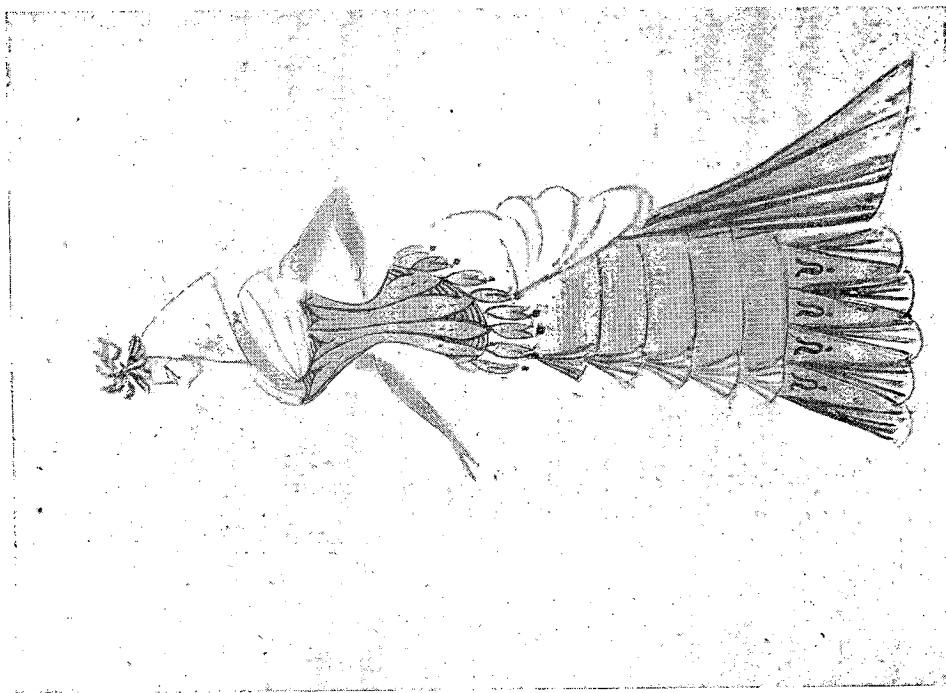
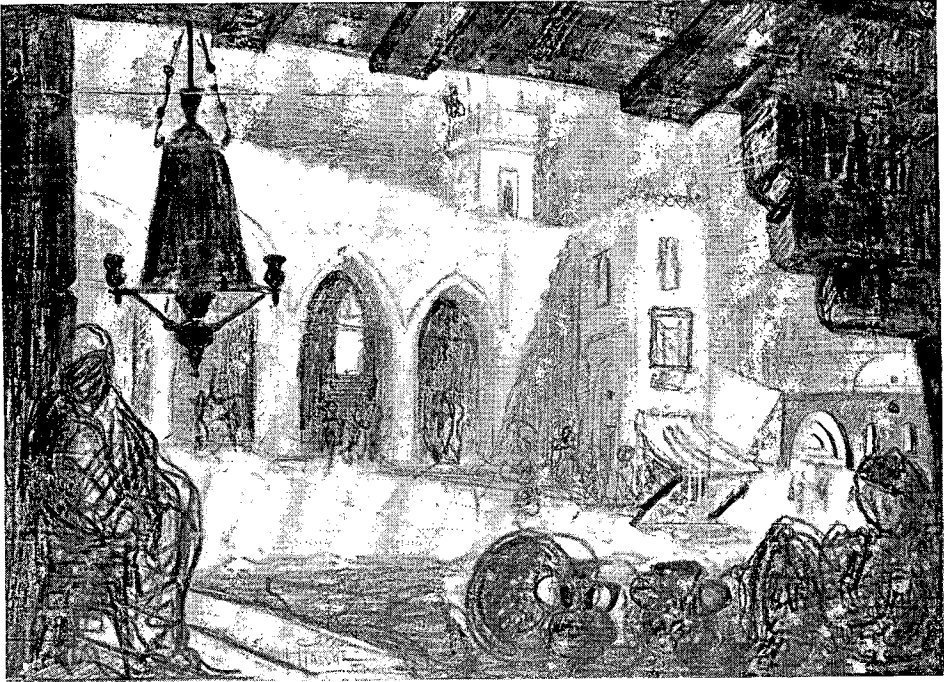
spunto dal motivo floreale del luogo. La foglia e il fiore di loto imperano dovunque, animando le steli funerarie, le pareti della grande sala di Karnak, i portali dei templi, gli obelischi e le decorative fascie che racchiudono come cornici il panorama pittorico delle storie. Un tipico esempio lo offre la suonatrice di mandola, dipinto della XIII dinastia, dove il fiore di loto sovrasta ed orna la fluente capigliatura della misteriosa, impenetrabile ed ieratica fanciulla.

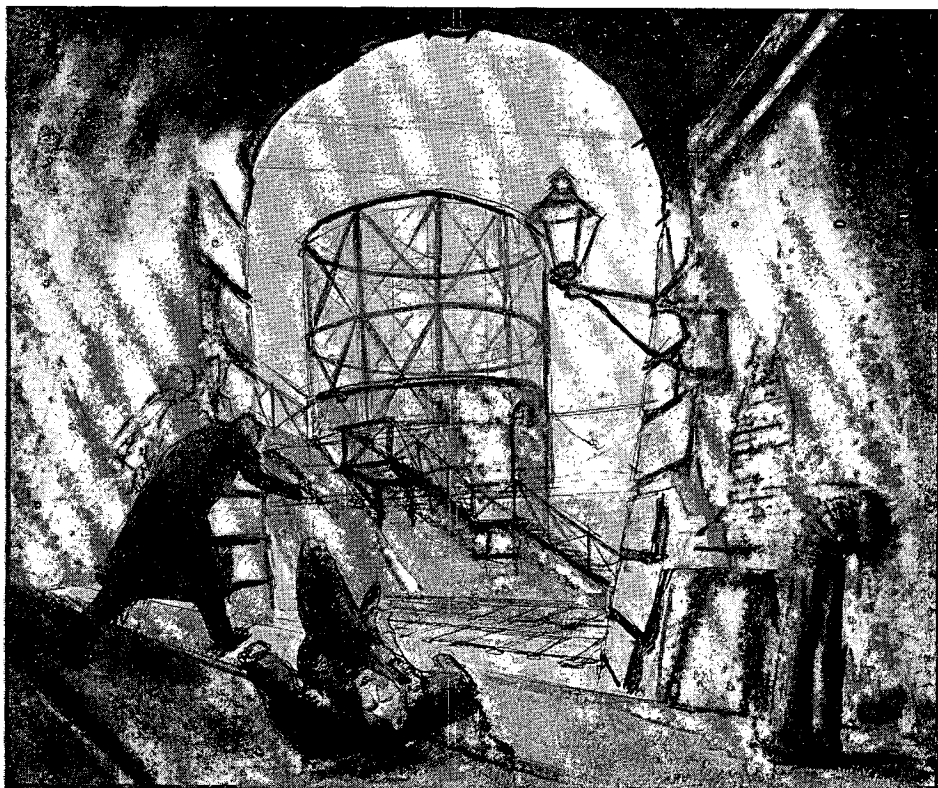
Sappiamo benissimo, a proposito di capigliature, che gli egizi usarono parrucche ed altri accorgimenti per la testa, al fine di raggiungere un determinato effetto, o sembianza. Usarono parrucche di lana caprina al fine di imitare la realtà della loro natura. Interessanti e significative, moderne e stilizzate, appaiono infatti le pettinature della XIX dinastia e dell'età memfitica. Figli assoluti della fantasia, gli architetti egiziani idearono un tipo di colonna con testa umana in luogo di capitello e che fu detta piú tardi « ermetica », tutt'oggi visibile guardando i ruderi del tempio di Denderak. Altri tipi di colonne sorsero in quell'epoca, ispirantisi alla flora locale, e che lo Champollion chiamò *protodoriche*: esse restano ancora oggi a sorreggere le architravi monolitiche del tempio di Philae, uno dei meglio conservati. Dette colonne, le uniche e le piú significative dell'architettura antica egiziana, hanno una certa rispondenza col costume dell'epoca. Esso, molte volte, ne assume le identiche forme, le stesse plasticità, le medesime decorazioni.

Le stoffe che gli egiziani antichi adoperavano erano in massima parte lini tessuti, e tessuti sotto forma di garza per renderli piú leggeri e trasparenti. Già si conosceva il sistema di piegare le stoffe, di stirarle, d'incollarle e di tagliarle secondo i piú impensati modelli. Anche le sete e i velluti erano conosciuti dagli egiziani, che li adoperavano alternandoli col lino che cresceva vigoroso e in abbondanza nelle vallate del basso Nilo.

Il costume egiziano che andò di pari passo con l'architettura, seguendola nei suoi aggiornamenti e nelle sue esigenze estetiche e funzionali, finí per imitare durante il susseguirsi delle varie dinastie e l'avvicendarsi dei tempi un sistema di rastremazione, tanto da avere figure femminili completamente simili a certe costruzioni di edifici religiosi e aulici.

Il colore adoperato per tali abbigliamenti ebbe sempre una tavolozza viva e varia, raggiungendo durante la XIX dinastia finezze di tinte e di composizione da fare invidia al piú bel quadro di Renoir. La eleganza di questo periodo fu tanta che i capolavori artistici dell'epoca rimangono come esempi straordinari di modernità. All'eleganza del vestire si unì una particolare ricerca per tutte le altre manifestazioni di esteriorità che, come ho già detto, vanno dal gioiello della mano al monile del braccio, dalla collana del petto agli orecchini e alle corone che civili e sacerdoti, magistrati e donne recano sulle loro teste.

Il gioiello egiziano segue un motivo diverso da quello che sarà piú tardi la lavorazione artigiana dei metalli greci. Infatti lo sbalzo e il cesello sono poco conosciuti in Egitto e solo acquistano importanza con

Costumi disegnati dall'allieva Anna Maria Palleri per *Aida*. Motivi d'interpretazione con riferimento alla moda del periodo menfitico e del 1871. Il connubio delle due lontane epoche si ispira ad uno spiccato lirismo egizio-verdiano.

Costume disegnato dall'allieva Marisa Crimi per *Aida*

Hassan Mounir Mohammed: *Studio*

Beni Montresor: *Interno 800*

Pasquale Romano: *Un delitto alla ferrovia*

Piero Poletto: *Studio*

l'occupazione romana. Ma il significato che acquista il gioiello egiziano con l'invasore diminuisce molto l'originalità primordiale imbarocchendolo e appesantendolo. Le parti smaltate sono sostituite dallo sbalzo, cosí i legni tinti sono rivestiti di lamine e feltri vellutati.

Gli egiziani ebbero una particolare predilezione per la lavorazione del legno; infatti sono da ricordare, oltre a certe sculture importantissime, i caratteristici carri agricoli, i sontuosi cocchi e le agili e leggerissime bighe congegnate su telai di frassino stagionato.

Il popolo egiziano antico conosceva tutto quello che piú tardi adoperarono i romani per i loro usi e costumi. La lavorazione del cuoio nell'antico Egitto ha uno sviluppo importante, perché serve in particolar modo alla costruzione di oggetti da guerra quali armature, elmi e ginocchiere, giustacuori e calzature, che spesso si ornano di decorazioni metalliche come fibbie e chiodi. Il lapislazzulo e lo smeraldo sono le pietre preferite dal gusto della gioielleria egiziana antica.

Motivi d'interpretazione.

Dopo avere studiato un Egitto legato alle tradizioni le allieve del corso sono passate all'esame di un Egitto ricreato nella sua verità storica e interpretato attraverso il gusto e la cultura dei secoli XVIII e XIX, e di questi ultimi trenta anni di cinema.

Uno dei primi segni di questo rifacimento interpretativo si colloca verso la metà del 1700, quando quel grande poeta della musica che è Giorgio Haendel compone una « Cleopatra » dando luogo a pagine bellissime di lirica strumentazione. Egli intravede la realtà dell'Egitto dei tempi antichi dal suo soglio di grande musicista, ed è un suo modo di vedere e di concepire quei costumi e quei personaggi, apportando loro — e cioè al mondo della cronaca storica in cui erano collocati — le tendenze musicali del suo tempo, della scuola dalla quale egli deriva, aggiornando l'Egitto tolemaico alle tipiche caratteristiche della musica, dell'oratorio, del melodramma del secolo XVIII. Tale trasformazione non è arbitraria, ma è propria della natura di ciascun artista: si veda, ad es., in pittura, Guido Reni con la sua contemporanea ricreazione di una « Cleopatra » dove il pittore non esita a rendere contemporaneo ciascun ambiente e personaggio della realtà storica.

Tornando al musicista tedesco, possiamo dire che egli facesse rivivere sul rigo musicale la regina Cleopatra con un senso rococò, tanto da mettere in condizione l'interprete dei costumi di disegnare dei figurini quasi settecenteschi. Del resto non meno hanno fatto il Parigi, il Torelli, l'Iuvara, il Gaspari (scenografi dell'epoca), quando hanno allestito balli come il « Proserpina » o feste in giardini principeschi, unendo allo spirito dell'invenzione mitologica tutto lo stile decorativo dell'epoca in cui vivevano; non venendo meno agli impegni già presi prima di loro dai pittori del Rinascimento che solevano vestire le sante donne della liturgia coi costumi che loro stessi indossavano tutti i giorni.

Visto dunque l'atteggiamento dell'arte e degli artisti nell'interpre-

tazione delle età, non folle arbitrio appare la realizzazione di opere che questo criterio portassero a tutte le conseguenze. Anche Napoleone, tornando dalla campagna egiziana, vuole che la villa di San Martino all'Isola d'Elba abbia la sua *hall* decorata di piramidi e palme, di mastabe e di sfingi, di Nilo e sacri avvoltoi, di aquile imperiali e di jeratiche infule. E queste auliche e al tempo stesso modeste decorazioni trionfano su quelle pareti con tutto il carattere di un neo-classicismo paesano.

E', quello, un Egitto veduto da un manierista dell'epoca, che forse nemmeno era stato al seguito dell'imperatore dei francesi in quella campagna africana. E' un Egitto tirato a sorte dal grande sacco della fantasia pittorica, inventato, vestito nel suo decorativo aspetto, di lucerna, di feltro e ghette bianche di panno, di pantaloni azzurri e di scarlatta giacca. Vestito dunque come un francese del secolo XIX che vive nel sontuoso ambiente delle Tuileries, del Pantheon, della Concordia, accanto a Murat, Ney, Marchand, Paolina, Chalet e Gerard. E potrebbe mai un Egitto essere cosí? E perché cosí non sembra errato, o, almeno, incongruente? Perché il pittore di Napoleone nella villa dell'Elba ci fa vedere e capire questa combinazione artistica, questa forse involontaria interpretazione, e il Reni, con la sua « Cleopatra », ci mostra un Egitto barocco e carico, come Häendel ci dà un Tolomeo impostato nel quadro piú assoluto della musica occidentale dell'epoca? Lo stesso accadde all'« Aida » del Verdi, o al film italiano *Tanis* del 1912, allestito dalla Pittaluga con scene e costumi del Caramba.

A proposito dell'« Aida » di Verdi, opera scritta su ordinazione del Re d'Egitto e rappresentata per la prima volta al Teatro del Cairo nel Dicembre del 1871, essa fu ripetuta un anno dopo alla « Scala » di Milano con un complesso di cantanti diverso e con le scene e i costumi del Ferrariò, che rappresentarono per quell'epoca una vittoria del buon gusto e del fasto scenografico. Molti anni prima di « Aida », il Perego, pittore di scene teatrali, aveva allestito balletti ed opere a sfondo egiziano come i « Cento a Tebe », « Cleopatra e Marc'Antonio », « Il mistero della Sfinge », ecc., dipingendo su tela architetture della forma di certi sepolcri disegnati dal Bartolini e dal Canova; altro Egitto, questo, dove il preromanticismo trionfava con un senso lirico e per quei tempi moderno.

Dunque, qui, come nell'« Aida » piú tardi, l'invenzione scenografica portava ad accostare due mondi lontani per antichità e ragioni di ambiente, fino al punto di creare un solo stile di due ordini, di due epoche, di due tendenze, di due episodi, di due storie. Cosí avvenne per le scene dell'« Aida » realizzate dal Ferrario, che involontariamente, come i suoi predecessori, aveva trasmesso il gusto della sua epoca all'antichissimo mondo delle dinastie faraoniche. E in tale modo avemmo Aida vestita come una gentildonna del 1871 che vuole per amore di antichità e di egittomania imitare la consorte di un re faraone.

Sulla strada indicata dai predecessori, come il Ferrario, coscienti di tale motivo d'interpretazione, si sono svolti gli studi della sezione di

Costume del C.S.C. Il costumista cinematografico sarebbe un modesto lucidatore di esemplari storici delle arti figurative se, invece di preoccuparsi di interpretare un'epoca, in collaborazione con la regía (che di ciò dovrebbe avere, prima d'ogni altro consapevolezza), volesse limitarsi, come purtroppo quasi sempre avviene, e tra l'altro con sensibili errori di attribuzione, a una mera riproduzione della realtà storica.

Un'età non è mai conclusa in sé e per sé; fantasticata, arricchita, personificata, essa diviene un mondo particolare, creato dal temperamento dell'artista, che appare essenziale all'atmosfera in mezzo a cui personaggi e ambienti vivono e si muovono, secondo lo spirito e l'insostituibile singolarissimo destino che ha firmato per essi l'autore del film.

Alessandro Manetti

Corrispondenze

Il quinto Festival di Cannes

Vi sono a volte festivals cinematografici che consentono alla critica di fare il punto su questa o su quella corrente del cinema internazionale, altri che rivelano decisivi mutamenti di rotta, altri ancora che si limitano a confermare la validità di una tendenza già da tempo accreditata.

A quest'ultima funzione ha risposto, quest'anno, il Quinto Festival Internazionale del Film tenutosi a Cannes fra aprile e maggio. Il cinema italiano, il cinema francese, il cinema americano vi si sono presentati con alcuni fra i loro più stimati autori e hanno potuto dimostrarci, sia pure in varia e spesso differente misura, la validità e la continuità delle loro recenti conquiste estetiche. L'unica novità riguarda l'affacciarsi, nel cinema italiano detto neorealista, dell'ottimismo cosciente ma disteso di Renato Castellani; la novità è stata facilmente intesa dalla giuria francese che appunto a Due soldi di speranza *ha voluto riservare il Gran premio; noi, però, lasceremo che in altra sede si approfondisca il significato di novità contenuto nel film di Castellani e, qui, ci limiteremo a indicarlo fra i più fervidi frutti di quell'incontro fra regionalismo e cultura, fra letteratura e autenticità di ispirazione, che fin dal '48 aveva tentato di rinnovare il linguaggio e i temi del cinema nuovo italiano.*

Il segno della continuità rispetto a una certa tradizione realistica lo ha rivelato invece un altro film italiano presentato in prima mondiale a Cannes, Il cappotto, *diretto da Alberto Lattuada. Abbiamo parlato di continuità perché in questo film Lattuada, pur rifacendosi direttamente a Gogol come ispiratore, non ha esitato a esprimerne il mondo e le atmosfere con quella stessa accorata polemica verità che, nel nostro cinema, è abbastanza peculiare allo stile di De Sica, di un De Sica però che, in questo caso, è quello tutto particolare di* Miracolo a Milano, *film costruito, come ognun sa, su molti ricordi di Chaplin e di Clair.*

Gli scrittori che hanno ridotto per Lattuada il racconto di Gogol non sono parsi molto intimoriti di fronte a tanto nome e, oltre a tutto, non si sono sempre curati di ritradurre o di rendere verosimile il clima torvamente e dispoticamente russo che gravava sul racconto. Hanno scelto a caso una città qualunque dell'Italia settentrionale, ricca di freddo e di neve quel tanto basta per far nascere anche fisicamente la esigenza di indumenti che riparino dall'inverno. In questa città hanno

eretto un municipio affollato da poveri impiegatucci angariati da capi ufficio corrotti e terrorizzati da un sindaco cosí tirannico da ricordare un principotto della Rinascenza. Creato ad arte questo singolare rapporto umano: impiegato timido e vessatissimo, sindaco crudelissimo e autoritario, essi hanno lasciato che i gesti dell'uno e le reazioni dell'altro arrivassero, in quella cornice abbastanza precisata come italiana, a conclusioni solo motivabili in quei climi desolati e depressi propri a tanta parte della letteratura russa. L'impiegato non ha fiducia in se stesso, non osa far la corte alle donne, non osa imporsi ai colleghi. Acquista con faticati risparmi un cappotto nuovo e il suo animo improvvisamente si muta in quello fierissimo, e pure ancora ingenuo, di un corteggiatore audacissimo e di un cittadino senza paura. Una notte però, il cappotto è rubato da un manigoldo e l'impiegato, come un Sansone cui abbiano tagliato i capelli, ridiventa debole e tremebondo fino al momento in cui, per la delusione subíta, per lo smacco, per lo scoramento, non muore di dolore.

Forse per evitare l'accusa di inverosimiglianza non solo realistica ma anche poetica, Lattuada ha ambientato questa storia in una città senza né ubicazione né nome, ma avendocela definita, per troppi elementi e indicazioni, sicuramente italiana, anche se un po' librata nel regno della fiaba, ha perso qualle possibilità drammatiche che, creando il contrasto fra sindaco e impiegato, evidentemente si prefiggeva. Per bilanciare lo scompenso eccolo ricorrere a un elemento che avrebbe dovuto in parte sostituire la verità e la verosimiglianza perdute, quello satirico che, in certi luoghi, diviene addirittura farsesco. Il contrasto drammatico fra sindaco e impiegato acquista infatti gli stessi colori delle antimonie predisposte un tempo da Chaplin fra il suo personaggio e i suoi antagonisti. Il dramma si cambia cosí in grottesco, l'antagonista diventa un orco da fiaba e il protagonista, figura dimessa e bonaria di povero perseguitato, fa ridere come una maschera goffa posta al centro di una farsa sinistra. A questo punto, però, sia in omaggio a Gogol ispiratore, sia in omaggio a Chaplin inconsciamente seguito (il Chaplin del Monello, *per intenderci), sia perché insensibilmente attirato dal piú recente ricordo di* Miracolo a Milano, *Lattuada nel grottesco, nella satira, nella favola realistica e drammatica ha accolto il surrealismo e ha mantenuto quella conclusione letteraria che vedeva l'impiegato tornare, dopo morto, a spaventare col suo spettro tutti gli abitanti della città, operando lietamente la conversione dei cattivi. Nonostante in quest'ultima parte la regía abbia conservato uno stile rigoroso ed asciutto, ricorrendo quasi unicamente alle suggestioni del sonoro per raffigurarci il surreale, il film denuncia qui un sapor d'apologo che viene a sfigurare quel tanto di umanità sincera che i personaggi fino a quel momento avevano potuto rilevare; il ricordo della satira bruscamente distrutto indebolisce i termini cui prima la satira si era affidata; i particolari grotteschi si colorano, a questa luce, di tinte piú pesanti, quella inverosimiglianza che affievoliva le psicologie dei personaggi, stride qui piú forte e piú intensa. Rimane allora, del film, un ricordo d'una esercitazione di stile,*

avulsa spesso dall'armonia dei personaggi e dal reale peso di una loro eventuale umanità. Negheremo, con questo, a Lattuada di aver scritto un film degno di inserirsi nella nostra migliore tradizione? No certo, ché questo suo nuovo saggio di "scrittura cinematografica" supera facilmente per esattezza e ricchezza gli altri suoi precedenti, anche se il ricordo di altri autori ha, qua e là, attenuato il gusto dell'originalità e se l'equilibrio umano e drammatico dei personaggi non sempre è stato tenuto su uno stesso livello, ma è andato via via alternando, senza dolcezza di passaggi, il grottesco con la tragedia, il fumismo con la satira, la letteratura con la polemica contingente.

Ricorderemo, comunque, fra i meriti non discutibili del film l'interpretazione di Renato Rascel nella parte del protagonista. Se la sua presenza è stata uno dei termini piú evidenti della contraddizione estetica in cui Lattuada è sembrato cadere (l'attor comico alle prese con una parte drammatica e portato, quindi, naturalmente a volgerla in farsa o a imitare Charlot e i suoi imitatori) la sua singolare sapienza e la sua profonda umanità hanno in parte evitato il rischio e gli hanno concesso di dar vita a un personaggio drammatico anche quando suscita il riso.

Una continuità anche piú decisa ha dimostrato, dal canto suo, il cinema francese, sulla linea di due fra le piú felici correnti: quella realistica e polemica, quella favolosa e culturale. Per la prima si è imposto, con meritatissimo successo, André Cayatte, con Nous sommes tous des assassins. *Un film, che, come* Giustizia è fatta, *sostiene una nobilissima battaglia a favore dell'umanità. In* Giustizia è fatta, *Cayatte era contro la relatività della giustizia, qui è contro la pena di morte. Perché Cayatte è contro la pena di morte? Perché, egli sostiene, non è lecito impedire a un criminale di pentirsi in carcere o addirittura di migliorarsi, come pure non è lecito condannare un individuo per una colpa che nella grande maggioranza dei casi è dovuta a circostanze che gli sono estranee.*

Come Cayatte sostiene questa sua tesi? Presentandoci, durante l'occupazione nazista di Parigi, un giovinotto che diventa partigiano quasi senza volerlo; la madre è una donna indegna, la sorella va con i tedeschi, il fratellino ruba già per poter mangiare. Divenuto partigiano, il giovanotto si limita ad eseguire gli ordini dei capi: uccide chi gli dicono di uccidere, ordina ad altri di uccidere quando altri gli ordinano di farlo. E' semplice e rozzo e, a Liberazione avvenuta, non si rende conto che tutto è cambiato. Per avere una donna che non vuole darsi a lui se non ha soldi, egli rapina e uccide un tale che, invece, soldi ne ha in abbondanza. I poliziotti vengono a cercarlo e lui non esita a sparare su di loro. E' arrestato, portato davanti a un tribunale, condannato a morte. Chiuso nella sua cella, in compagnia di altri tre disgraziati, il giovanotto aspetta adesso che la ghigliottina gli faccia rotolare la testa nel paniere. Ora per ora Cayatte ci descrive adesso la vita di questi condannati e attraverso il loro terribile dramma, le loro reazioni di fronte alla morte imminente, la descrizione funerea delle funeree prassi che conducono all'esecuzione, egli conduce lucidamente la sua arringa a conclusione. I personaggi sono disegnati con una verità meticolosa e

profonda. I loro gesti, le loro reazioni, le loro angoscie fisiche e i loro terrori morali, quí analizzati con precisione scientifica, non perdono mai la suggestione poetica grazie a un ritmo drammatico che li chiude tutti in un unico giro convulso in cui la poesia dell'errore e dell'angoscia fa risonare alte le piú tragiche note. Senza retorica, ma con un'esattezza, che, a volte, può anzi sembrare eccessiva e prolissa, il regista espone tutti i termini della sua arringa e, per la decisione dei suoi argomenti, lo zelo ardente del suo impegno, la nobiltà del suo linguaggio (che se, specie nella seconda parte, in carcere, sembra rifarsi a certo cinema americano d'alta scuola, nella prima parte decisamente filtra attraverso un personalissimo stile, tutte le esperienze rosselliniane) sembra instaurare una forma di « comizio cinematografico » destinata di certo a molta fortuna.

A rappresentare invece la corrente culturale e favolista del miglior cinema francese si è ripresentato Christian-Jaque il quale, dopo il felicissimo esperimento a colori di Barbe-bleu, *ci ha raccontato, in bianco e nero, una delle piú amabili leggende francesi del XVIII secolo, quella di* Fanfan la Tulipe. *Il pregio di questa fiaba che rievoca le mirabolanti avventure di Fanfan, un soldato francese all'epoca della Guerra dei Sette Anni, che dopo aver conteso la propria ragazza a Luigi XV, vince da solo una battaglia e fa prigioniero il generale nemico, è tutto nello squisitissimo spirito parodistico con cui la vicenda è stata raccontata. Niente, in questo film, si salva dalla satira o dalla beffa, né la Guerra dei Sette Anni, né Re Luigi XV né i suoi molti amori, né i suoi molti generali. Neanche Fanfan la Tulipe si salva: ci è descritto spaccone e donnaiolo, coraggiosissimo e fiero, ma le sue avventure rabelesiane sono a bella posta cosí esagerate da far intuire, nella loro descrizione, un ameno sapor caricaturale che, del resto, rende piú saporoso ogni altro elemento della fiaba. A questo mondo messo in caricatura con amabilità nostalgica, a queste figure leggendarie, ma un po' comiche, a queste avventure corrusche, ma un po' di cartapesta, il regista ha guardato con delicata ironia, affidando costantemente la parola a un ritmo di poema cavalleresco cui la satira dava cadenze* westerns, *raddolcite dalla consumata esperienza francese.*

Quanto al cinema americano, Detective story *di William Wyler e* Viva Zapata *di Elia Kazan sono la testimonianza che i suoi maggiori capisaldi, il film avventuroso e quello poliziesco, non sono abbondonati dai suoi maggiori registi.* Detective story *si ispira a una nota commedia di Sidney Kingsley rappresentata anche in Italia: ci rappresenta il caso di coscienza di un poliziotto che, inflessibile nell'esercizio del proprio dovere, viene a scoprire un'antica colpa della moglie. Il problema individuale serve solo da filo conduttore per una serie di altri casi che, sommati insieme valgono a ridarci il clima di un posto di polizia di New York. L'attenzione del regista, che non ha voluto alterare la progressione scenica del dramma teatrale, si è soprattutto rivolta agli interpreti e il film, di non molto rilievo da un punto di vista strettamente cinematografico, resta comunque un esempio degnissimo*

di recitazione d'insieme, di equilibrio corale, di fusione e di esattezza.

Di un minore equilibrio dà invece prova il film di Kazan, Viva Zapata *che, sullo sfondo degli analoghi avvenimenti che a suo tempo ispirarono* Viva Villa, *costruisce l'avventurosa vicenda di Zapata, contadino messicano che, di rivoluzione in rivoluzione, arriva al potere per finire però, di lí a poco, vittima di una controrivoluzione. Kazan si è rifatto a molto cinema messicano e a Ford, ottenendo nobili effetti poetici nella descrizione della vita dei* peones *e in alcune sequenze che esprimono il loro attaccamento alla terra e il loro desiderio di libertà, ma in genere si è diffuso in eccessivi particolari anche narrativi, facendosi trascinare dal facile dramma, indulgendo nelle caratterizzazioni e, persino, nella retorica, solo rivelandosi narratore sincero nel disegno del personaggio principale, una figura complessa nonostante l'apparente primitività dei suoi sentimenti. Ha dato volto a questo personaggio, meritandosi anche un premio, l'interprete del* Tram che si chiama desiderio, *Marlon Brando.*

Gian Luigi Rondi

Film minori e "clandestini,,

E' un fatto innegabile: i festival servono sempre a qualcosa, anche quando si può rimproverare agli organizzatori di non aver saputo fare le selezioni dei film, di non aver moltiplicato gli incontri, le giornate di studio, tutta l'intelaiatura, insomma, che fa di un festival una cosa seria. A Cannes, purtroppo, il lato mondano (ma di una mondanità molto spesso solo formale) quest'anno è stato aggravato, spinto al massimo: i film in concorso erano banali, le conferenze stampa rare e mediocri; ma anche senza giornate di studi, senza gli incontri con i registi, qualcosa è restato, se non altro il ricordo dei film, di qualche film, di qualche immagine.

Film dentro e fuori concorso, film minori e clandestini; e allontanandosi la prospettiva, non si ricorderà piú quanto differiscano da quelli che hanno trionfato al Palazzo del festival.

Abbastanza interesse ha suscitato lo svedese Hon dansade en sommar *di Arne Mattson, ma il regista invece di perdersi dietro ad una storia di sapore puritano, con un vecchio sacrestano* deus ex machina, *avrebbe dovuto limitarsi a parlarci dei rapporti di amicizia, prima, e di amore, poi, tra due giovani, lui uno studente ventenne, lei una graziosa ragazza di campagna. L'inizio è quasi stupendo con la cerimonia funebre al cimitero della giovane Ulla Jacobson, il pianto del ragazzo, la fuga per i prati, il ricordo di quei giorni d'estate, il disordine della vita studentesca, l'amore nato in campagna, il lavoro sotto il sole... C'è, in tutte quelle azioni ricordate, una stasi nostalgica, romantica in certi momenti, svagata in altri, come è appunto la giovinezza. Poi, però, la cornice prende il sopravvento, e le figure del parroco, del sagrestano*

scemo che ritorna nel film con eccessiva insistenza, la storia di mille incomprensioni puritane, porta il regista ad interessarsi di troppi elementi eterogenei che spezzano e avviliscono l'unità stessa del racconto.

Piuttosto buono l'inglese Cry the Beloved Country *di Zoltan Korda, tratto dall'ormai noto romanzo di Alan Patton, un film intimista, discreto, quasi commosso, con un'Africa còlta con l'occhio di chi sa scorgere la sostanza piú che la forma, e con un magnifico attore, il negro Canada Lee. Ma non credo che sia il caso, qui, di ricordare tutti i film; basta, per i piú importanti, rammentare un'immagine, coglierne il carattere, il significato, come ad esempio il ridere di sé, cordiale e sconcertante, che Buñuel fa nel messicano* Subida al cielo, *con la parodia del suo stesso surrealismo, di lui alle prese col* Cane andaluso, *con i preti buttati per terra e l'occhio del somaro, tagliato assieme a Dalí. Un film mediocre che comunque, nell'inverosimile viaggio di una corriera carica di paesani del Messico (viaggio che ricorda da lontano l'altro assai piú felice di* Quattro passi fra le nuvole) *ha qualche spunto simpatico come il passaggio nel torrente che costringe tutti i viaggiatori a scendere nell'acqua e a far trainare la corriera insabbiata da una coppia di buoi. La Germania, a questo festival, si è voluta camuffare da pacifista, e, anche se questo sa piú di tattica che di convinzione, è sempre una consolazione vedere Hilde Krahl nei panni di Berthe de Sutner, primo "Premio Nobel" nel 1914 per la pace, nel film* Herz der Welt. *Ma a parte una bella interpretazione, il resto sa di convenzionale e, ad essere franchi, non convince neppure.*

Surcos, *di José Antonio Nieves Conde è il film spagnolo indubbiamente piú interessante che abbia mai visto. Per la prima volta, credo, la macchina da presa porta il suo occhio scrutatore tra le case di Madrid, tra la povera gente, alla maniera italiana, dà un esatto quadro della realtà, la gente che vi si muove non è la solita, in costume zingaresco o storico, proiettandoci indietro negli anni. Ma se questi sono i meriti, come dire, d'inizio, in seguito il film rivela la sua preoccupazione sopratutto romanzesca, va appresso ai veri personaggi introdotti trasformandosi in una storia di* gangsters *e di prostituzione, e svolge una tesi banale: i contadini restino in campagna, altrimenti finiranno coll'essere preda della malavita, uno divenendo* gangster, *l'altro vagabondo, l'altra donna di strada, e via di seguito.*

Le rideau cramoisi, *un medio metraggio francese, del debuttante Alexandre Astruc, si muove in un'atmosfera un po' rarefatta e cerebrale svolgendo un raccontino in cui si ascolta la sola voce dello* speaker; *il regista costringe gli attori al silenzio, e gira con la* camera *attorno a personaggi senza vita, senza aria, senza tempo. Ma vi è riuscito solo a metà, sino a quando la storia non è ritornata inverosimile smagliando il racconto e facendo dell'avanguardismo di macabra compiacenza.*

Jacques Becker (Goupi Mains Rouges, Antoine et Antoinette) *era l'escluso dal festival e il suo* Casque d'or, *per vederlo, bisognava andare a cercarlo in un cinema di Cannes nascosto tra i tanti della Rue D'Antibes; e l'averlo visto lascia realmente soddisfatti, anche se la trama*

alla quale il regista si è rifatto appartiene al genere populista francese. Apaches, *rivalità, lotte al coltello, una prosperosa* cocotte, *tutto questo nel quadro della "belle époque", con il sorriso quasi del Maupassant di* Une partie de campagne, *rifatta sullo schermo da Jean Renoir.*

Serge Reggiani, è il giovane apache, *innamorato di Simone Signoret, coinvolto in una rissa, piccolo avventuriero e furfante simpatico, condannato, alla fine del film, alla ghigliottina. E' una delle scene piú belle, con il cielo coperto di pioggia, gli occhi di Simone Signoret velati di lacrime, la lama della ghigliottina che cade sulla testa beffarda. Nel ricordo la donna si rivede abbracciata, in estate, in un* dancing *all'aperto, e ballare e cantare come ieri.*

Altro film escluso dal festival, Jeux interdits *di René Clément, presentato al Palazzo fuori concorso, esemplare della linea narrativa che ben si riallaccia alla tradizione poetica francese. Due bimbi, una amicizia nata nella guerra e finita nel ricordo, i loro occhi incantati, le loro mani innocenti che hanno imparato a conoscere troppo presto la morte. Due bimbi — Paulette 5 anni, Michel 10 — e un'amicizia assidua, compresa, e i loro giochi proibiti, giochi macabri come quel periodo di angoscia e di lutto, come quella guerra assurda, terribile. Giochi proibiti nel chiuso di un vecchio mulino, con quel cimitero di bestie e di insetti, con quelle croci rubate nel camposanto dei grandi, con il loro dolore, alla fine, quando saranno separati per sempre. Un Clément inedito, maestro della psicologia infantile, discreto nel racconto, pieno di preoccupazioni poetiche.*

Una maggiore vigilanza in due o tre momenti, una piú attenta cura per evitare il macabro — un cane morto tenuto troppo tempo tra le braccia dalla bambina — e il film sarebbe senz'altro da considerarsi un'opera perfetta.

Ultimo di questa rassegna, il giapponese L'homme qui marche sur la queue du tigre *di Akira Curosawa, il regista del suggestivo* Rasho Mon. *Meno avvincente di quello, il film visto a Cannes (e presentato fuori concorso e quasi alla chetichella dal rappresentante giapponese) appare però piú convincente da un punto di vista poetico.*

Anche qui ci sono quei cieli e le piante, il gioco di ombre e di luci, cosí caro all'arte giapponese, e c'è, a protagonista, una marcia snervante di un drappello, mille anni fa.

Tra tutti i personaggi del film il piú interessante mi è sembrato un piccolo ometto da niente, uno di quelli che sembrano sbalzati fuori dalle vecchie stampe dell'epoca, o dalle tazze di porcellana delle buone famiglie borghesi. E' un piccolo uomo tutto nervi con la bocca larghissima, con un viso pieghettato di rughe che gli dànno espressione e forza di personaggio. E' la guida del gruppo, troppo pauroso per sapere dissimulare, troppo ciarliero per poter essere un compagno di viaggio. Curosawa ha puntato molto su questo piccolo personaggio da leggenda, ha calcato sui suoi atteggiamenti, ma ne ha tratto fuori qualcosa che giustifica da solo l'insieme del film.

Edoardo Bruno

Note

A proposito di « Assassinio nella Cattedrale »

La poesia è scritta per essere udita; i film sono fatti per essere veduti. Queste sono verità ovvie, ma sfidandole e producendo un'opera d'arte che deve essere udita e veduta simultaneamente, George Hoellering ha sconvolto i critici e sbalordito il pubblico.

I critici non hanno fatto nulla per illuminare o guidare il pubblico, e salvo rare eccezioni (per lo più italiane, in occasione della presentazione del film a Venezia) hanno ignorato i veri interessanti problemi sorti per la prima volta dall'aver filmato un dramma poetico contemporaneo.

La musica è composta per essere ascoltata; il dramma poetico è scritto per essere udito e talvolta con il proposito di essere recitato. L'assassinio nella Cattedrale *fu scritto per essere recitato.*

Questo dramma avrebbe potuto essere messo in musica e trasformato in opera; ciò avrebbe potuto sembrare ai critici una legittima unione di mezzi. Ma l'aver filmato lo stesso dramma è condannato come illegittimo, dato che si ritiene, generalmente, che la macchina da presa deve far muovere i soggetti, e li deve far muovere indipendentemente dalle parole. Il film è un'arte visiva, il racconto scorre, e le parole debbono essere subordinate alle immagini.

Nell'opera lirica, generalmente le parole sono state tratte senza scrupoli dal compositore. Che importa ciò che è detto *nel ''Figaro'' o nella ''Aida'' (che è come dire, che importa* come *ciò è detto) dal momento che la voce* canta*! E tuttavia Wagner sentí che le parole dovevano raccontare, come parole, e scrisse i propri libretti sforzandosi di trovare una esatta corrispondenza fra le parole e la musica. Piú significativa è la sensitiva collaborazione fra Strauss e Hofmansthal. Nelle loro opere le parole e la musica sono animate reciprocamente in modo tale che non possono essere analiticamente separate. La musica può essere eseguita separatamente, e ''Der Rosenkavalier'' e ''Die Frau ohne Schatten'' sono molto leggibili senza la musica. Ma il terzo elemento, l'opera di Hofmansthal-Strauss, è piú grande di una di queste forme di arte considerate separatamente.*

Questo è l'appropriato parallelo per la critica del film di Eliot-Hoellering e noi abbiamo bisogno di una nuova parola, sull'analogia dell'« Opera », per questo terzo elemento, questo connubio dell'imma-

*gine visiva con la parola poetica. Avvicinato ad una mente pronta alle nuove impressioni, libera dai dogmi della critica che sono stati eretti dai critici del film (e nessuna arte è cosí assediata da dogmi come una nuova arte) l'*Assassinio nella Cattedrale *può essere apprezzato come una vera novità espressiva. In tal senso esso è stato preceduto da* Enrico V *e* Amleto. *E anche dal* Macbeth *di Orson Welles, benché in questo caso il testo sia stato liberamente subordinato al film, ché nessun nuovo esperimento vi fu implicato, eccetto, forse, un tocco di violenza.*

Enrico V *e* Amleto *costituiscono dei rilevanti paragoni, e sebbene in ambedue i casi vi fosse una intermittente fusione della poesia e della immagine progettata, delle libertà anche troppo esagerate furono prese con i testi, libertà che nessun poeta avrebbe tollerato.*

*Nell'*Assassinio nella Cattedrale, *non solo fu possibile al regista aggiungere nuove scene che credette desiderabili "per ottenere dall'opera un film chiaro". Ma il poeta ebbe anche la possibilità di fare una registrazione dell'intero dramma per servire da guida agli attori e al regista per il ritmo e l'enfasi del verso. Ciò rese possibile al poeta stesso di dare una unità ritmica al film, e questa unità ritmica è una delle piú rimarcabili caratteristiche dell'*Assassinio nella Cattedrale.

Io non desidero affermare che noi dovremmo necessariamente accettare l'idea del poeta, di come il suo verso dovrebbe essere detto (rabbrividisco nel pensare all'effetto che il canto druidico di Yeats avrebbe prodotto in un film tratto da uno dei suoi drammi poetici); né intendo addurre che Hoellering, nel rendere visibile il verso di Eliot, sia stato completamente perfetto. Io sento, per esempio, che ci sono troppi momenti nei quali l'immagine è lontana dalle parole, e le immagini si introducono senza alcun rapporto con la necessità poetica; e si introduce il primo piano di un capitello scolpito o di un arazzo che richiede attenzione particolare e quindi infrange l'armonia fra le parole e le immagini. Ci sono i tratti piú belli della recitazione che sono stati appropriatamente criticati; e piú attenzione, nel caso di questa particolare produzione, avrebbe potuto essere rivolta alle voci (nel dramma poetico, le voci debbono essere selezionate con maggior cura degli attori). Anche quando la recitazione è buona, una voce non adatta può rovinare la poesia, semplicemente per mancanza di calore poetico, persino per mancanza di un certo timbro, *perché vi sono voci che di per se stesse sono troppo insensibili, e prive di capacità evocative.*

Lo strale della critica avrebbe dovuto essere diretto maggiormente verso quello che era lo scopo principale del regista — rendere visibile la poesia. Certamente, sarebbe stato completamento legittimo andare un passo piú in là ed arguire che non c'era poesia da rendere visibile, ma uno solo dei critici avanzò questo punto di vista. Gli altri furono quasi troppo riverenti nel loro atteggiamento e non posero l'unica domanda pertinente: E' questa poesia quella piú adatta per un trattamento con le immagini? Si sarebbe potuto arguire che molti dei versi sono argomentativi, troppo concettuali; e forse per questa ragione la macchina da presa e costretta ad andare attorno in cerca di qualcosa per riempire

*l'occhio, fin dal momento in cui nessuna immagine è suggerita dal verso. Forse la poesia ideale per questa nuova forma espressiva non è stata ancora scritta: dovrebbero essere versi molto concreti e oggettivi. Ma Hoellering non ha sbagliato scegliendo l'*Assassinio nella Cattedrale *per un primo esperimento: io non conosco versi inglesi contemporanei che siano tanto vicini alla perfezione. E' soltanto la poesia di prim'ordine infatti che può tener testa ad un accompagnamento visivo, perché essa subisce una amplificazione, attraverso cui noi vediamo piú distintamente (vediamo, ed es., i movimenti delle labbra e le espressioni del volto piú distinte) e per tale ragione noi udiamo ancor piú chiaramente. E' necessario un certo accomodamento delle facoltà del senso per "ricevere" la poesia con tale diretta intensità. Nella letteratura normale, o anche in una rappresentazione sul palcoscenico, c'è piú opportunità per un rilassamento dell'attenzione, l'occhio non è tenuto in tale fissità, l'orecchio non è cosí implacabilmente assalito. Nel cinema non c'è scampo, eccetto quello che indica: "uscita".*

*Coloro che non possono ricevere la poesia in maniera intensa faranno meglio a non andare. Ma coloro che sono pronti ad esporsi ad una vera armonia dei sensi dovrebbero allontanare dalla loro mente il film consueto ed andare a vedere l'*Assassinio nella Cattedrale *preparati per una nuova esperienza. Perdere questo film significa perdere di assistere alla nascita di una nuova forma espressiva.*

Herbert Read

« Le Journal d'un curé » di Robert Bresson

Le Journal d'un curé de campagne *di Robert Bresson ha prima di tutto il pregio non indifferente di riproporre o, meglio, di ricordare un problema il quale — benché scontato — ci assale di tanto in tanto. Cosa debba intendersi, cioè, per teatro, per letteratura e per cinema, e se si debbano riscontrare in tali forme degli specifici che li differenzino in modo talmente preciso che qualsiasi opera non rientri in questi schemi debba irrimediabilmente essere considerata un fallimento. Questione, si sa, di capitale importanza e che non è certo possibile sbrigare in questa sede. Ogni opera d'arte è accettabile purché ci convinca, anche se eclettica contaminazione di disparati modi artistici? La soluzione del dilemma dà inoltre anche la chiave per scoprire che importanza ha la preoccupazione se il film di Bresson è una buona o cattiva interpretazione del romanzo di George Bernanos. Infatti questo problema sussisterebbe solo nel caso che si volesse considerare il film come una specie di traduzione del romanzo il che sarebbe possibile esclusivamente qualora si fosse convinti della preesistenza di due linguaggi, uno narrativo, l'altro filmico, ben definiti nei loro canoni essenziali e attraverso i cui poli estremi dovrebbe scoccare la traduzione.*

A voler presupporre l'esistenza di quei famosi canoni essenziali sarebbe anche troppo facile dire che, non riscontrandosi nel Journal

gli estremi di quello che di solito si intende per linguaggio filmico (la preponderanza dell'immagine sulla parola, la loro combinazione piú o meno asincrona e il montaggio ritmico narrativo delle inquadrature) come traduzione del romanzo il film sarebbe fallito, proprio perché non rientrerebbe in nessuno dei due linguaggi.

Il romanzo di Bernanos non ha invece alcun peso nella valutazione del film. Sia o no preesistito ad esso, non ci può interessare minimamente giacché, con la nascita del film, tutto ciò che è ad esso preesistente non esiste e vale soltanto, per la sua concretezza, la realtà dell'opera d'arte.

Il metro critico dei limiti prefissati è non solo troppo sbrigativo, ma affatto rispondente alla vera prassi di tutte le arti, nelle quali il creatore di immagini sceglie con estrema libertà i mezzi migliori per concretare il suo pensiero, senza preoccuparsi minimamente di aderire a questo o a quel linguaggio precostituito.

Infatti i linguaggi artistici non esistono.

Essi sono stati inventati "a posteriori" dall'elaborazione critica sulla base delle opere d'arte già compiute, e costituiscono quindi nient'altro che alcune serie di schemi astratti desunti dalle statistiche dell'« id quod plerumque accidit » alla fantasia degli artisti. Ma evidentemente non si può escludere che la fantasia cammini per proprio conto anche e soprattutto fuori di questi argini, alla ricerca dei piú inusitati mezzi per concretarsi. E allora che valore ha stabilire il numero delle situazioni teatrali o gli estremi dello specifico filmico? Nessuno. E non sarà male non tenerne conto a tutto favore di una visione critica non piú limitata al confronto con gli ipotetici linguaggi artistici, ma al contrario ampia, comprensiva e che a prima vista potrebbe sembrare benevola. Ma non è cosí. Giacché, partendo dall'unica vera pietra di paragone che sia lecito usare, il senso di rivelazione profonda di una determinata, perché storica, vicenda umana, è ben vero che scarsissimo peso assumono i valori dei singoli canoni del teatro, del cinema, della poesia, ma si chiede d'altra parte all'artista di soddisfare a un'aspettativa ben piú alta della semplice coerenza sintattica e formale. E quell'aspettativa di rivelazione umana di noi stessi, che come spettatori dobbiamo percepire, è per l'artista una meta ambiziosa o magnifica, ma da raggiungere con l'aiuto della sola fantasia e di nessuno schema di linguaggio.

Sarà bene quindi prescindere dallo specifico filmico e dal romanzo di Bernanos, la cui precedenza temporale è un'accidentalità, un puro fatto storico che non deve influenzare il nostro giudizio, rimanendo infatti in un mondo del tutto esterno e preistorico nei confronti dell'opera d'arte in esame. Insomma, i precedenti, di qualsiasi natura essi siano, o riflettenti la psicologia o la vita dell'autore o riguardanti preesistenti opere letterarie o teatrali o concomitanti movimenti estetici in cui il film dovrebbe essere incasellato per essere inteso, non contano. Conta sottolineare soltanto che nel Journal *l'obiettivo che Bresson si proponeva era quello di mostrarci la sezione interna di una anima sinceramente religiosa e profondamente umana, chiusa nell'insa-*

nabile conflitto con la propria natura. Niente di meno che il problema tutto mistico della grazia: questo è il terreno su cui si è azzardato Bresson. La Grazia divina che un giovane sacerdote capisce di non aver ancora meritato e che ritiene invece indispensabile, vitale, per lui che è alla sua prima difficile prova in una piccola parrocchia di campagna. Difficile prova, perché il sacerdote è molto malato; intere generazioni di alcoolizzati sono alle sue spalle ed egli non ha nemmeno la forza di pregare. Sul suo diario passano lentamente gli eventi della breve vita nella parrocchia: tutto è visto attraverso quell'angoscioso problema. Le sottili emozioni che gli procura la sua estrema debolezza fisica diventano tormentose per lui che vorrebbe dominare se stesso e le vite umane affidategli, mentre persino le bambinette del catechismo lo burlano. Dove il conflitto diventa veramente drammatico e si espande dal chiuso dell'anima del giovane è nello scontro con gli elementi esterni, l'oscura realtà della vita, nel paese; il Conte, la maggiore autorità, tradisce la moglie con la giovane governante; la figlia, giovinetta dallo sguardo gelido, rivela al sacerdote la tresca. Questi eventi acquistano di colpo terribile risonanza, filtrati come sono attraverso una tal sete di assoluto che ha qualcosa di inumano quasi, molto vicina a una sorta di nordico protestantesimo. Cattolico, di antica e semplice saggezza cattolica è invece il vecchio prete della parrocchia vicina, che conosce gli uomini e sa di sicuro che tutto sarà accomodato e non può quindi capire perché il giovane sacerdote ritenga necessario rivelare alla contessa il tradimento del marito. Infatti la vecchia dama non regge al dolore di vedere il fallimento della propria vita e muore. Si può dubitare se veramente quella vittima abbia servito a qualcosa; un cattolico potrebbe chiedersi anche se, in ultimo, il giovane sacerdote, morendo, sia degno di quella grazia divina che crede di afferrare, essendo il suo un problema che vive e muore morbosamente in un unico individuo, senza comunicazione con gli "altri", senza vera pietà per gli "altri". "Tu bruci tutto ciò che avvicini", gli dice il vecchio prete, ma non si può resistere alla suggestione della sofferenza del personaggio che si rivela in quel mirabile attore che è apparso Claude Laydu.

E' chiaro che il difficile assunto del film presentava notevoli difficoltà alla realizzazione proprio perché si appuntava in una nascosta interiorità che, per quanto si sappia, solo le convenzioni dialogiche del teatro o le sottili indagini del romanzo riescono a scavare appieno. Il cinema invece, con quella sua violenta e superficiale prepotenza dell'immagine visiva, è restío a scendere nelle intime sfumature dei piú reconditi sentimenti. E ciò nonostante Bresson ha tentato la prova. C'erano ben poche vie d'uscita: o puntare esclusivamente sulla potenza dell'immagine visiva, combinata secondo un particolarissimo ritmo di narrazione, oppure cercare aiuti da qualche altra parte, nella musica o nella funzionalità espressiva della scenografia o nell'interiorità del dialogo.

A Bresson la sola immagine filmica dovette sembrare insufficiente a sondare l'animo del giovane e tormentato prete. E a ragione, forse, giacché l'immagine, per esprimere sentimenti tanto profondi si sarebbe

dovuta piegare o a una linea di contenutissima e quindi esagerata sobrietà oppure a una esasperata violenza espressiva. E ambedue le strade sarebbero apparse, per opposte ragioni, roboanti e retoriche e non confacenti all'obiettivo da raggiungere. D'altra parte la risorsa di aiutarsi con il linguaggio vivo della scenografia è considerata ormai fuori moda, dopo l'Espressionismo, e l'uso del dialogo sottile avrebbe, da parte sua, trasportato tutta l'opera sul piano del piú dialettico teatro.

Bresson ha scartato tutte queste ipotesi: l'idea da lui adottata di punteggiare il racconto con brani letti del Journal *non è certo una soluzione di per sé originalissima, ma presenta il vantaggio di non mettere in piedi dei prolissi contrasti dialettici o per lo meno di dare l'apparenza di morigeratezza dell'elemento dialogico nel film. In effetti quella lettura del diario fatta a voce bassa e monocorde costituisce né piú né meno che una sorta di dialogo, e precisamente un monologo interiore, contrappuntato alle immagini e ai poghi dialoghi del film. E allora come si spiega che non avvertiamo questa materiale prevalenza della parola?*

Il monologo è senza dubbio piú adatto al linguaggio del cinema, dove si può svolgere contrappuntandolo all'immagine sino a raggiungere formidabili effetti di interiorità, piuttosto che al linguaggio teatrale dove diviene stucchevole e convenzionale; e questo forse chiarisce perché non si avverta alcuno squilibrio espressivo in tutto il film. Ma c'è qualcosa di piú. Com'è usato, in quale misura, il monologo interiore? Bresson rinuncia ai piú comuni mezzi filmici e pone invece sullo stesso piano di valore la lettura di una semplice pagina di diario. Ma quale sublime effetto poetico da questo semplice mezzo! Ciò avviene grazie a un "quid" che non è difficile individuare. La preziosità del Journal *consiste nel fatto che l'ansia religiosa e il sempre piú dilagante sfacelo fisico del prete vivono e crescono di sequenza in sequenza tra morbidi contrappunti di primi piani estenuanti e di sommesse parole lette. Questo meccanismo rende alla perfezione il sottile dibattersi tra maglie inestricabili, proprio perché l'immagine ci dà la realtà fisica del giovane prete con la sensazione del suo tormento e la lettura del diario ci aiuta ad approfondire psicologicamente ciò che l'immagine non potrebbe dire senza scomporsi, alterarsi, deformarsi. Questo è il piccolo segreto del* Journal. *Togliete alle sue inquadrature il loro prolungamento nell'interiorità del monologo e il film sarebbe incompleto, monco di buona parte del mistero che cela l'anima del prete.*

Ecco allora cosa vuol dire funzionalità: significa, come in questa opera non eccelsa, ma intelligentissima di Bresson, trovare le reciproche complementarietà e interdipendenze tra i piú diversi modi artistici e riuscire a fonderli in un'unica sinfonia dove l'immagine si prolunghi nella parola quel tanto che basti non già a creare delle altre immagini fantastiche che si sovrappongano e confondano l'immagine visiva, ma invece ad approfondire a sua volta il significato umano della visione figurativa.

Gian Carlo Celli

I libri

CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI: *Cinema, arte figurativa,* Einaudi, Torino, 1951.

Nel mare di opinioni avventate e di risibili giudizi critici che piovono sul cinema con stupefacente superficialità da parte di critici musicali letterari e di arti figurative, questo libro di C. L. Ragghianti costituisce una singolare, e perciò tanto piú gradita eccezione. La serietà e l'impegno del tono dell'opera, la stringatezza e l'esattezza dei giudizi, l'intelligenza dell'analisi, la coerenza filosofica, il notevole substrato culturale, costituiscono pregi che non è davvero frequente riscontrare nelle troppe pubblicazioni sul cinema, mentre la notorietà già assunta dal Ragghianti nel campo delle arti figurative costituisce un sintomo lusinghiero del crescente interesse culturale intorno al cinema come arte.

La posizione storicistica, in senso crociano, dell'A. non ci permette ovviamente, e lo abbiamo già altre volte fatto presente in diversa sede, di concordare interamente con lui sulle premesse filosofiche che egli giustamente pone come fondamento inevitabile all'analisi dell'opera d'arte, ma ciò non può influire sul riconoscimento da parte nostra dell'alto interesse dell'opera. Nei confronti della quale, essendo essa costituita da una raccolta di saggi, sarebbe evidentemente fatuo muovere l'accusa di una mancanza di omogeneità strutturale nella materia trattata, dovendosi piuttosto ricercare il motivo essenziale di essa nella coerenza delle posizioni filosofiche ed estetiche che informano la trattazione dei vari argomenti e che costituiscono un motivo di collegamento ideale fra i diversi saggi. I quali appaiono raccolti sotto quattro titoli: Cinema arte figurativa, Cinema e teatro, Cinema e storia, Problemi del cinema, nei quali sono variamente esaminati gli aspetti piú importanti del cinema come arte. La diversa data di nascita dei saggi, qualcuna abbastanza lontana nel tempo, potrà forse al lettore superficiale far apparire come scontate o acquisite alcune affermazioni di carattere estetico espresse nell'opera: nel senso che esse costituiscono ormai verità affermate « erga omnes ». Ma tale obiezione non può, è evidente, che tornare ad onore dell'A. che già molti anni or sono seppe con notevole acume individuare con precisione gli elementi essenziali del cinema come arte. Merito precipuo dell'opera è infatti secondo noi quello di

riportare il fatto cinematografico al fenomeno piú generale e fondamentale dell'arte e il considerarlo costantemente, e diremo quasi ostinatamente, sotto tale profilo: ignorando cioè ogni aspetto del cinema nelle sue forme minori o aberranti di basso spettacolo ed evitando l'accettazione di quelle estetiche particolari che invariabilmente si risolvono in un vuoto tecnicismo o nella mera esercitazione intellettualistica intorno a problemi formali.

L'esame dettagliato, nei suoi molti meriti, che l'opera meriterebbe, ci condurrebbe ovviamente fuori dai limiti imposti dal carattere della presente rubrica: d'altra parte la notorietà e l'autorità del nome dell'A. ci esonerano dal confermargli la nostra stima per l'acutezza delle sue indagini critico-storiche, e per le felici soluzioni di molti problemi estetici. Ci limiteremo pertanto ad esaminare le opinioni dell'A. relativamente ad alcuni particolari problemi che l'opera imposta.

Per il Ragghianti il cinema rientra nelle arti figurative: l'affermazione risale al saggio « Cinematografo rigoroso » (1933) in cui l'A. osserva come le differenze riscontrabili ad esempio fra un quadro ed un film sono al massimo identificabili nella tecnica, mentre identico è il processo di creazione artistica. L'affermazione, che porta di conseguenza la giusta condanna del pregiudizio della « novità dell'arte filmica » e del naturalismo in arte, costituisce addirittura il motivo ricorrente di tutta l'opera e su di essa l'A. ritorna costantemente anche in molti dei saggi successivi: il cinema mostra cioè, secondo l'A., una sostanziale identità con le arti figurative (in cui rientra anche il teatro come rappresentazione) in quanto fondamentale è in esso il carattere visivo. Fondamentale al punto da indurre l'A. nell'equivoco che il fatto per un film di non essere « tutto visivo » costituisca motivo di invalidità estetica. Afferma infatti: « il fatto che i film non siano tutti visivi, ma anche ad esempio teatrali e che non lo siano stati quasi mai non vuol dire: analogo fenomeno si può notare nella letteratura e nella pittura dove pure l'arte è rarissima », e piú oltre « un film d'arte è sempre idealmente parlando muto: concreto nel linguaggio proprio, il cinematografico, senz'altra aggiunta ». Ora, a parte il fatto che proprio come chiarisce altrove l'A., ogni artista inventa un suo linguaggio nell'atto espressivo e pertanto non può parlarsi in senso estetico di linguaggio cinematografico, ci sembra ovvio che anche ammessa l'esistenza di un tale linguaggio esso non consiste unicamente nella forma visiva, ma anche negli elementi sonori che di quella forma visiva non sono complementi e accessori ma « fusi nel movimento ritmico delle immagini » e formanti quindi con esso una unità inscindibile. A meno di non voler ricadere nelle aride classificazioni dell'Arnheim o dello Spottiswoode, che peraltro giustamente l'A. condanna. Ma non è tanto questo equivoco del resto parzialmente superato nei saggi successivi, ad attrarre la nostra attenzione, quanto ciò che in definitiva ci sembra vi sia di piuttosto forzato in questa « riduzione » del linguaggio filmico a quello proprio delle arti figurative. E di ciò sembra rendersi conto egli stesso quando tenta di individuare ciò che è peculiare del-

l'espressione cinematografica e lo identifica nell'elemento « tempo », definendo assai bene il cinema « svolgimento di valori formali nel tempo » che ha la proprietà di « giovarsi dello spazio (valori figurativi), distribuendolo, organizzandolo, in una serie temporale ». Da tale posizione in cui l'elemento tempo è investito nel suo giusto valore, l'A. andrà però gradatamente distaccandosi nei saggi successivi in cui è piú vivacemente riaffermata la natura del cinema come arte figurativa, e in cui l'elemento differenziante costituito dal « tempo » viene ad essere visto esclusivamente in senso soggettivo o « storico ». In dipendenza di tale relatività dell'ordinamento temporale, il tempo quale elemento dell'espressione filmica non è piú inteso dall'A. in senso trascendente o assoluto, alla Leibnitz per intenderci, né come durata aritmetica, ma come modo storico del linguaggio, « che non ha realtà o norma fuori dalla propria interna necessità o ispirazione ». E' evidente che qualsiasi tendenza estetica moderna ha ormai superato le vacue distinzioni di arti del tempo e dello spazio, proprio in considerazione del fatto che spazio e tempo non sono forme a priori dell'intuizione pura, come sostiene Kant; ma anche accettata sul piano filosofico la relatività dei concetti di tempo e di spazio, nulla avremo fatto se non quello di portare un ulteriore argomento in favore di una tesi ormai pacifica quale è quella dell'unicità dell'arte e del conseguente empirismo di distinzioni come quella di cinema, teatro, letteratura, musica, ecc. Ma in tal caso a che cosa servirà l'affannarsi a dimostrare che il cinema è arte figurativa? Il Ragghianti osserva giustamente che il « conseguimento del concetto dell'universalità-totalità dell'espressione artistica, non equivale già all'obliterazione del concetto integrale, che essa è reale soltanto nel particolare concreto, cioè nei vari (e se si vuole teoricamente infiniti) linguaggi umani »: dal che occorre dedurre che il suo ricondurre il cinema alle arti figurative trova la sua importanza non in conclusioni metafisiche bensí in considerazioni relative al piano storico e del linguaggio. Ma che in tal caso quell'elemento « tempo », irrilevante sul piano metafisico come fattore di distinzione, assume per ammissione dello stesso A. una importanza essenziale, una tale importanza da non permettere una semplicistica identificazione delle arti figurative e del cinema, basata sul comune carattere di visività spaziale, e ciò proprio per l'importanza che l'elemento tempo ha in quest'ultimo. E se è vero quanto asserisce il Ragghianti, che anche nei confronti delle opere figurative esiste un elemento « tempo » che si estrinseca nella lettura dell'opera che il soggetto effettua, impossibilitato come è ad apprenderla istantaneamente in tutti i suoi complessi valori, tale elemento tempo si differenzia profondomente da quello caratteristico e peculiare del linguaggio filmico: essendo il tempo di lettura di un'opera figurativa esclusivamente affidato alla dialettica intima del soggetto conoscente, mentre il tempo, inteso come ritmo dell'espressione filmica, è unicamente fissato dall'artista nell'atto della creazione e nel suo esistere si imprime al soggetto nell'atto della conoscenza. Si osserverà che anche il tempo di lettura di un'opera figurativa nasce sempre dagli stimoli

figurativi e ritmici fissati dall'autore ed è quindi da essi influenzato e che reciprocamente il ritmo di un'opera filmica, pur se oggettivamente esistente, è inevitabilmente sottoposto ad un processo di interpretazione soggettiva: d'accordo, ed infatti non abbiamo avuto difficoltà ad accettare la identità sul piano metafisico di cinema e arti figurative; ma sul piano storico del linguaggio una tale assimilazione è impossibile e l'elemento tempo serba nell'espressione filmica una importanza ritmica infinitamente maggiore e che la differenzia nettamente. Senza dire che, accettando il Ragghianti per coerenza la stessa relatività dell'elemento spazio, substrato necessario alla rappresentazione di elementi figurativi, il linguaggio cinematografico potrebbe con identico procedimento essere identificato con quello letterario. La differenza dei linguaggi (pur accettati nelle inesatte definizioni storiche di pittura, scultura, cinema, letteratura) ha infatti importanza fondamentale soprattutto agli effetti di quella educazione estetica che permetta la esatta comprensione e valutazione delle opere d'arte. La significazione dell'opera d'arte come processo, che il Ragghianti sostiene, come tappa cioè di quella « biografia spirituale » che costituisce l'intima ragione dell'indagine critica, ci sembra che sottolinei particolarmente l'importanza di quei valori di linguaggio che costituiscono gli unici elementi oggettivi, nella loro concreta espressione, per penetrare nel chiuso mondo dell'artista. Quindi mentre accettiamo incondizionatamente l'affermazione che una ottima propedeutica (ma non la « migliore », né la sola del resto) allo studio e alla comprensione del cinema, consiste nello studio delle arti figurative e plastiche, non possiamo in definitiva concordare su questa sostanziale identità, sostenuta pur con tanta acutezza di osservazioni e con affascinante varietà di argomenti, fra cinema e arte figurativa. Ci sembra inoltre che l'orientarsi preordinatamente il giudizio critico del Ragghianti su questo binario di identità, automaticamente lo porti nell'esame dell'opera filmica a una supervalutazione degli elementi figurali, concepiti in senso statico, in danno degli elementi ritmici. Cosí i suoi studi sulla composizione figurativa, il taglio, la prospettiva, l'angolazione della inquadratura in Griffith, in Dreyer, in Dupont e in altri autori, pur se fecondi di interessanti deduzioni estetiche e storiche, chiariscono il polarizzarsi del suo interesse per il film inteso nella sua forma figurale piuttosto che nella sua essenza ritmica e narrativa. Da cui talvolta un preordinato forzare i termini di certi raffronti e analogie e la voluta ignoranza di taluni aspetti pur fondamentali della espressione filmica: non a caso i problemi espressivi del montaggio, al contrario di quelli dell'inquadratura, non sono oggetto di alcuna particolare attenzione da parte dell'A.

L'elemento tempo inteso come ritmo, quale elemento determinante cioè un ordinamento temporale delle varie unità dell'opera che condiziona il valore di ognuna di esse al modo come esse si succedono e trovano posto nell'insieme, ha nel film un'importanza troppo essenziale per i problemi estetici che imposta, perché si possa adeguarlo ai valori dinamici esistenti senza dubbio anche nelle arti figurative, ma confinati

in esse in un aspetto di pura suggestione emotiva. E quindi sul piano del linguaggio, che è l'unico che interessi come si è visto nell'accostamento, l'elemento tempo finisce col differenziare profondamente il cinema.

Analoghe considerazioni potrebbero farsi nei riguardi di quanto il Ragghianti scrive nei confronti del teatro dopo avere effettuato, con vasta cultura e acutezza di indagine, una significativa e interessante distinzione fra teatro come « lettura » e teatro come « spettacolo ». Il teatro come spettacolo è secondo l'A. in tutto assimilabile al film e rientra anch'esso nelle arti figurative. Abbiamo già fatto presente come a nostro parere, mentre tale affermazione può validamente sostenersi sul piano filosofico in nome dell'unicità dell'arte, risultando in definitiva irrilevante, non trova giustificazione valida sul piano della storia, l'unico nel quale assume valore il linguaggio: e che tra il linguaggio filmico e quello teatrale come spettacolo esistano sostanziali diversità, ci sembra persino superfluo chiarire: basterebbe pensare all'elemento fondamentale costituito dalla diversa qualità ritmica dei due linguaggi per la coesistenza in quello filmico di tre diversi coefficienti dinamici costituiti dal movimento oggettivo delle immagini nell'ambito dell'inquadratura, dal movimento soggettivo inerente allo spostamento del punto di lettura dell'immagine da parte della camera (e quindi dello spettatore), e dal movimento ideale ritmato dalla cadenza di successione delle diverse inquadrature nella sequenza e delle diverse sequenze nel film.

In quanto poi alla giustissima distinzione che il Ragghianti pone fra teatro come spettacolo e teatro come testo, documentandola come si è detto con una straordinaria quantità di notizie storiche che assumono piú significativo rilievo nella stringatezza ed essenzialità del suo stile, avremmo preferito che l'A., anziché accettare, come sembra, la tesi dell'esistenza di due opere del tutto indipendenti in quella letteraria e in quella scenica, avesse aderito all'opinione, formulata dal suo illustre maestro Croce di considerare l'opera scenica come una traduzione, pur con le inevitabili variazioni, del testo letterario.

Cosí pure avremmo preferito che certe affermazioni fossero formulate dal Ragghianti meno « tout-court »: come ad esempio quella che a chi considera l'opera d'arte con un carattere di esistenza, di oggetto, non resta che paternamente consigliare di informarsi e di studiare quella cultura, s'intende storica o crociana, che ha già risolto tali problemi. Pur ammirando e condividendo in pieno il moralismo dell'A. come responsabilità della cultura, e quindi come dovere, siamo convinti che tale missione della cultura sarà tanto piú alta, quanto piú aperta a tutte le tendenze: la storia stessa che l'A. tanto ama non è forse perpetua evoluzione? E proprio nei confronti di tale evoluzione ci sembra che ormai anche lo storicismo crociano, a cui egli aderisce incondizionatamente, abbia esaurita la sua funzione, storica appunto, pur indubbiamente importante. Cosí la « biografia spirituale » desanctisiana che il Ragghianti identifica come obbiettivo fondamentale nell'analisi

critica comporta necessariamente a nostro parere l'intervento di quei fattori umani estranei all'espressione che dovrebbe al contrario costituire l'unico elemento che interessa nell'opera sottoposta a giudizio e che pur non essendo misurabile quantitativamente, come vorrebbero gli oggettivisti, è pur sempre una qualità oggettivamente esistente nell'opera, come giustamente sostengono i relativisti, che diviene operante al contatto con la sensibilità ricettiva del soggetto. Benché lo storicismo di Ragghianti dia luogo talvolta, come nella acuta analisi delle intime ragioni della evoluzione del linguaggio artistico e filmico in ispecie, a significativi approfondimenti, riteniamo che compito della critica d'arte sia quello di identificare l'essenza di tale espressione prendendo le mosse da un dato soggettivo, quale è la esistenza o meno dell'emozione estetica nel soggetto conoscente per risalire alle cause oggettive di essa che trovansi nell'opera d'arte, mezzo di trasmissione del sentimento e del mondo dell'autore e unico elemento concreto per la individuazione di tale mondo. Cioè in definitiva ci sembra che lo spiegare « storicamente » l'opera e l'autore, esigenza che il Ragghianti pone quale obiettivo finale del processo critico, non sia in sostanza che una tappa, se non l'inizio, di tale processo che ha come inevitabile conclusione una valutazione estetica: come giustamente afferma Heyl lo storicismo assoluto, piú che una posizione coerente, è soprattutto una posizione comoda. Laddove invece la posizione storica del Ragghianti è feconda di felici approfondimenti e di significative conclusioni è nel campo di ciò che egli chiama « crito-film d'arte » cioè della critica d'arte esercitata per mezzo del linguaggio cinematografico. Osservato giustamente come sia assurda la distinzione che usualmente si pone tra film a soggetto e documentario, in genere ennesima catalogazione dei « generi », e distinti acutamente i diversi tipi di documentari sulle arti figurative, l'A. esamina dapprima il *Rubens* di Haesaerts e Storck identificandone con acuto spirito critico i valori e il significato per muovere poi all'esame di come il film possa concretamente intervenire nella critica d'arte intesa come « penetrazione, interpretazione, ricostruzione del processo proprio dell'opera d'arte o dell'artista ». Ed esamina con il consueto acume critico, propriamente esemplificando, come il linguaggio filmico possa intervenire con singolare aderenza espressiva a chiarire la natura e il significato del processo costituito dall'opera d'arte, esercitando quindi una funzione analoga, anzi di maggiore intensità espressiva di quella della parola. Senonché sorge spontaneo chiedersi di fronte a tali affermazioni: poiché, come ammette il Ragghianti, non esiste una lingua oggettiva o puramente strumentale, il linguaggio usato nel critofilm d'arte sarà necessariamente rispondente alla sensibilità dell'autore di esso e implicherà necessariamente non soltanto una spiegazione del processo dell'opera d'arte, ma anche un giudizio che muoverà necessariamente dall'esterno nei confronti dell'opera stessa, pur nel tentativo di una ideale aderenza interiore. Ci sembra cioè che con la sua indiscutibile sensibilità, il Ragghianti finisca con l'intuire nei confronti del crito-film d'arte quella autentica natura e

finalità del processo critico, che muove da una realtà oggettiva costituita dall'opera per risalire al chiuso mondo dell'autore sottoponendolo a giudizio, che la sua posizione crociana non gli consente di accettare integralmente.

Nino Ghelli

GEORGES ANNENKOV: *En habillant les vedettes,* Robert Marin, Parigi, 1951.

Mentre per i film italiani in costume si fanno oggi i nomi di nuovi figurinisti, in un passato non molto distante, dopo la scomparsa di Gino C. Sensani, che non lasciò sulla sua scia che l'allieva Maria De Matteis, non si ebbe grande varietà di costumisti nel nostro cinema. Non rare volte si ricorse a elementi stranieri, segno, se si vuole, di una qual certa deficienza nazionale in questo campo. E con ciò ci riferiamo a film come *Faust* (già studiato da Sensani, ma che poi dovette essere affidato a Georges Annenkov), a film come *Certosa di Parma* e come *Tarakanova* (ancora Annenkov), al *Medium* dove Menotti si avvale del contributo di Wakhevitch, ed a varie altre produzioni nelle quali prestò la sua opera Boris Bilinsky.

Georges Annenkov, che ha collaborato in *Cagliostro,* ed ha disegnato i modelli per *Nina Petrovna,* di cui è stata interprete Isa Miranda, ha curato anche i costumi di *Mademoiselle Docteur,* di *Symphonie Pastorale,* della *Ronde,* di *Mayerling,* di *L'eternel retour,* di *Drame de Shanghai,* di *Cavalcata d'amore,* di *Gibraltar,* di *Manon Lescaut* (realizzata da Raymond Bernard).

I suoi bozzetti compongono personaggi in cui si legge il grigiore di storie e caratteri come quelli di *Mayerling* o di Tristano e Isotta (*L'eternel retour*); mentre in film come *La ronde* la cupa atmosfera non scompare, ma fa posto a un tratto di spirito, per certo equivoco, cui si prestano i tipi inventati da Arthur Schnitzler e incarnati da Danielle Darrieux e Gerard Philipe, da Fernand Gravey e Odette Joyeux, da Serge Reggiani e Adolf Walbroock.

Il ghirogoro barocco di gusto moscovita, rilevato da Jacques Manuel in parte dell'opera di Annenkov, e smentito dall'artista, si riscontra facilmente in certe « maquettes de costumes » del volume *En habillant les vedettes,* o nei vestiti di Isa Miranda per *Nina Petrovna.*

Il libro ci offre un campionario dell'arte di Annenkov, ed una serie di ricordi (specialmente sui registi russi). Annenkov vestí attori come il chirghiso Inkjinov e frequentò gli ambienti di Eisenstein e Meyerhold, di Evreinov e Gorky, di Dovjenko e Yutchevic, la scuola di Stanislavsky e il teatro Kamernhy: e non ignorò la definizione che Tairov dette del costume: nient' altro che una « soprapelle dell'attore ». Passato definitivamente in Francia, non ha mai perdonato ai suoi compatrioti di aver fatto « sparire » il grande Meyerhold: non soltanto dalla scena, ma anche dai testi e dalle istorie. Poiché — testimonia Annen-

kov — nelle opere sul teatro russo il nome del maestro di Eisenstein è rimpiazzato sempre da puntolini di sospensione e negli annuari è ricordato come un « istigatore di spregevoli cosmopoliti ».

Libro di memorie, non teorico, nonostante qualche premessa che cerca autorevole fondamento nei pareri espressi, in materia di costume, da registi-costumisti come Claude Autant-Lara, *En habillant les vedettes*, dice cose assennate ed offre dati interessanti, ma soffre di un certo disordine espositivo e sarebbe di limitato valore, per la materia che tratta, dato il suo carattere decisamente autobiografico, se gli aneddoti cui spesso l'autore ricorre, non fossero indicativi di una storia, non tanto del costume cinematografico, quanto del « costume » nel senso piú vasto che a questo termine diamo noi italiani.

Ci sarebbero, comunque, interessate sicuramente di piú pagine critiche, che per ora mancano, sull'attività di altri costumisti. E poi, perché ricorrere cosí spesso, nella documentazione fotografica, a immagini da rivista galante che farebbero pensare a un altro titolo: « En deshabillant les vedettes »?

M. V.

I film

I sette peccati capitali

coproduzione: Franco-London-Film-Costellazione, 1952.

Avarizia e Ira - *regía*: Eduardo De Filippo - *soggetto basato su di una novella di* H. Bazin - *fotografia*: Seraphin Enzo - *scenografia*: Ugo Blaetter - *musica*: Yves Baudrier - *attori*: Isa Miranda, Paolo Stoppa, Eduardo De Filippo.

Superbia - *regía*: Claude Autant-Lara - *scenario*: Jean Aurecnhe, Pierre Bost, C. Autant-Lara - *fotografia*: André Bac - *scenografia*: Max Douy - *musica*: R. Cloerec - *attori*: Michèle Morgan, Françoise Rosay, Louis Seigner, Jean Debucourt.

Lussuria - *regía*: Yves Allegret - *scenario*: Jean Aurenche *e Pierre Bost da una novella di* Barbey d'Aurevilly - *fotografia*: Rober Hubert - *Scenografia*: Alexandre Trauner - *musica*: motivi popolari - *attori*: Vivian Romance, Frank Villard, Francette Vernillat.

Invidia - *regía*: Roberto Rossellini - *scenario*: R. Rossellini *dalla* « Chatte » *di* Colette - *fotografia*: Seraphin Enzo - *scenografia*: Hugo Blaetter - *musica*: Yves Baudier - *attori*: Andrée Debar, Orfeo Tamburi.

Gola - *regía e scenario*: Carlo Rim - *fotografi*: René Lefevre - *scenografia*: Cappellier - *musica*: Yves Baudrier - *attori*: Henry Vidal, Claudine Dupuis, Jean Richard.

Pigrizia - *regía*: Jean Dreville - *scenario*: Carl Rim - *scenografia*: Wakhevitch - *attori*: Noël-Noël, Jacqueline Plessis.

Gli *sketchs* che uniscono gli episodi sono interpretati da Gerard Philipe, da un'idea di Léo Joannon, sceneggiatura di René Wheeler, regía di Georges Lacombe.

Se arbitrarie e vacue e senza significazione sono le classificazioni delle opere d'arte in « generi » che facciano riferimento a una possibile distinzione di qualità emotiva, non meno risibili dal lato estetico, sono quelle che a seconda della loro forma esteriore o particolarità tecniche o « vastità », tendono a distinguerle sotto vari aspetti. Che significato può infatti avere distinguere ad esempio il « romanzo » dalla « novella » se tale distinzione tiene presenti soltanto i piú elementari ed esteriori dati fisici dell'opera, quali ad esempio la « lunghezza »? Il mondo poetico dell'autore della breve novella « La morte del cacciatore bracco » non è forse infinitamente piú complesso di quello della autrice del cosí indegnamente decantato romanzo fiume « Via col vento »? E gli stessi problemi stilistici impostati non appaiono forse infinitamente piú significativi nella prima opera? Pure non v'è dubbio che sul piano storico una qualche distinzione è possibile porre proprio in conseguenza della diversità dei problemi di tecnica espressiva impostati e risolti, problemi che fanno riferimento ad una diversa complessità, non ovviamente del sentimento lirico che anima le opere, non valutabile quantitativamente, ma dei problemi strutturali di costruzione narrativa e di analisi psicologica dei personaggi. E mentre è ovvio che la mancanza in un'opera di autentici valori poetici non potrà mai attribuirsi ai limiti imposti all'autore da un « genere », poiché l'artista accettandolo implicitamente ha annullato di fronte al suo mondo tali limiti, sarà invece di straordinario interesse

sul piano della storia seguire precisamente il cammino inverso: osservare cioè come le diverse esigenze espressive degli autori abbiano determinato la nascita di opere che presentano profonde e significative differenze sul piano del linguaggio: a riprova in conclusione, se pur ve ne fosse bisogno, che anche i linguaggi sono una distinzione di comodo poiché ciascun artista ha il suo.

Purtroppo i molteplici interventi di natura commerciale nel processo di nascita del film, offrono continui esempi nella storia del cinema di opere alle quali taluni limiti convenzionali, di lunghezza ad esempio, sono stati posti come barriere insormontabili: e gli artisti che tentano di evadere da tali strettoie (si allude a Stroheim con il suo *Greed* di 8 ore di durata e non a Fleming con il suo *Gone with the wind*) vengono confinati nella classe dei rivoluzionari. Ragioni di carattere spettacolare hanno anche determinato l'inesistenza o quasi del « genere » novella nella storia del cinema: i pochi esempi esistenti di « novelle », nel senso di componimenti brevi, hanno dovuto sempre essere collegate e sovente nel modo piú arbitrario e convenzionale, per raggiungere la lunghezza di uno spettacolo « normale ». Manca ancora di conseguenza quasi completamente la coscienza di un linguaggio e di una struttura della composizione filmica breve.

E benché, come già detto, i problemi estetici restino sostanzialmente i medesimi di fronte a un qualsiasi « genere » di opera, pure è inevitabile che la diversa vastità del disegno dell'opera, quando non intervenga come un fattore imposto dall'esterno ma risponda ad una intima esigenza dell'autore, ponga nuovi e diversi problemi strutturali e ritmici: basti pensare ad esempio al caso significante di un autore come William Saroyan le cui qualità narrative di notevole risalto nella composizione breve, vanno in buona parte disperse in opere di piú vasta portata. La generale insufficienza delle poche novelle esistenti nella storia del cinema è probabilmente da attribuirsi in buona parte a questa mancanza di una precisa « coscienza » dei problemi linguistici che essa comporta: sí che gli esempi esistenti danno piuttosto la sensazione di brani incompiuti tratti da un'opera con una sua unità inespressa, piuttosto che quella di opere compiute con una loro intrinseca necessità strutturale (e da tale difetto essenziale non erano immuni le novelle dello « specialista » Julien Duvivier). Altre volte invece si è inteso il film breve come pretesto per una « trovata » narrativa sullo sfondo della sommaria descrizione di un ambiente e con la vaga presentazione psicologica di personaggi caratterizzati al massimo nell'aspetto esteriore: una sorta cioè di « bozzettismo » di gusto del tutto intellettuale (e uno degli esempi piú illustri del genere può identificarsi nel pur gustoso episodio del cimitero di *Souvenirs perdus* di Christian-Jacque).

Se, come si detto, quasi sempre arbitrario ed esteriore, è stato il pretesto narrativo scelto da ciascun autore per collegare le sue diverse novelle, ciò va evidentemente attribuito, ancora una volta ad insincerità del suo mondo poetico, e di conseguenza ciò costituisce, sia pure indirettamente, elemento di valutazione nei suoi confronti. Invece nel caso di *I sette peccati capitali* le sei novelle che lo compongono sono opera di diversi autori e debbono pertanto essere considerate del tutto indipendentemente l'una dall'altra: in realtà non esiste quindi un film bensí sei, non potendo evidentemente costituire motivo di unità, ma di puro collegamento psicologico per lo spettatore, la vaga comunanza di tema, inteso nella sua piú impropria accezione, (costituito dal « peccato ») esistente fra le diverse novelle. E a riprova di ciò, ma sarebbe triste ve ne fosse bisogno, basti notare il diverso atteggiamento del mondo dei vari autori di fronte a esso « tema »: dalla indagine anonima e ipocritamente moraleggiante di Allegret alla « fantasia » furbesca e superficiale per una rivalutazione del peccato di Dréville, dallo « scherzo » grossolano e gratuito in cui il peccato è pretesto per una boccaccesca atmosfera di Rim, alla composizione lucida ma stanca di Autant-Lara ove il sentimento del peccato è dominante e presente in ogni personaggio; dalla intellettualistica divagazione di Rossellini sostanzialmente

estranea all'autentico dramma del peccato, alla cordiale istintività, se pure di sommario gusto e di scarso equilibrio, nel bozzetto di De Filippo in cui il peccato trova il suo « equivalente » nel miracolo che premia le anime semplici.

Meglio quindi sarebbe stato evitare il pleonastico e sciatto collegamento delle diverse storie, a cui Lacombe ha prestato la sua poca inventiva, e presentare le sei novelle in forma di antologia. Il che avrebbe avuto, se non altro, il merito di costituire un tentativo veramente significativo sul piano dell'affermazione di questo ingiustamente dimenticato genere delle composizioni filmiche brevi.

Nel breve accenno che se ne è fatto, si è detto come, a nostro parere, nessuna delle sei novelle abbia raggiunto autentica qualità artistica: comunque una maggiore coerenza stilistica ed una maggiore precisione di sentimento sono identificabili in *L'avarizia e l'ira* di De Filippo e *La superbia* di Autant-Lara.

Nel primo ritornano atteggiamenti e motivi particolarmente cari all'autore: l'opposizione schematica dei personaggi in conflitto, qui peraltro eccessivamente caratterizzati, un certo realismo paesano, abilmente equilibrato in accenti favolistici spesso sinceri, una sobrietà stilistica che fa perno soprattutto sulle qualità recitative degli interpreti, fra cui ottimo sempre il De Filippo stesso per intensità e sintesi espressiva, ottimo soltanto a tratti lo Stoppa per l'alternarsi di un felice dinamismo che ben rende la frenesia interna del personaggio con la tendenza ad una convenzionale caratterizzazione, e decisamente scadente la Miranda di una drammaticità tutta esteriore e di maniera. Pertanto mentre circola a tratti nell'opera l'atmosfera ossessiva della torbida passione per il denaro, suggerita acutamente dalle scenografie nude della casa del ricco e dai dettagli della sua personalità, e mentre a tratti vive di magica intensità l'accento favolistico della vita del povero, con quel gustoso motivo sonoro ricorrente delle campane all'avverarsi dei « miracoli », difetti notevoli sono riscontrabili nella mancanza di giustificazione estetica del terzo personaggio, quello della donna, che non riesce a concretarsi in un autentico clima drammatico, e nella stessa struttura narrativa, turbata da notevoli squilibri ritmici. Le cose migliori appaiono infatti legate alle sequenze di piú immediata suggestione, come quella dell'uscita del povero dalla casa del ricco, in cui la fantasia dell'autore, libera da preoccupazioni strettamente narrative, si abbandona con assoluta istintività alla sua innata sensibilità emotiva. E in tali sequenze De Filippo riesce anche a superare di istinto quella certa sommarietà di gusto e quelle deficienze stilistiche che hanno costituito fino ad oggi i piú evidenti limiti della sua significativa attività di autore.

Pregi e difetti del tutto opposti possono invece riscontrarsi in *La superbia* di Autant-Lara, in cui a una sicurezza linguistica e ad una nettezza stilistica notevoli si oppone una convenzionalità estrema di situazioni narrative e di personaggi che inutilmente l'autore ha tentato di riscattare con qualche « trovata » di pura intelligenza. In sostanza De Filippo e Autant-Lara restano gli unici due autori che si siano posti dinanzi al tema proposto con un preciso mondo che, pur se non sono riusciti pienamente a esprimere, è nettamente intuibile in alcuni tratti: De Filippo dando vita alla parabola del ricco e dell'avaro in cui il peccato appare sconfitto dalla Provvidenza divina, e Autant-Lara ponendo come termine essenziale nei suoi personaggi la presenza in tutti della forza invincibile del peccato. Da tale punto di partenza, coerente con il pessimismo di quest'ultimo, la rarefatta gelida atmosfera che circola nell'opera facendo di un sordo odio l'elemento essenziale dei rapporti fra i personaggi: il tutto sottolineato, come si è detto, dalla consueta precisione stilistica di Autant-Lara, fervida a tratti di un sicuro gusto figurativo e di una notevole scioltezza narrativa. Senonché i personaggi appaiono troppo sommariamente precisati perché il ridurli al comune denominatore della superbia possa assumere autentica drammatica consistenza; il loro conflitto è appena accennato su una trama narrativa intessuta di banalità e di luoghi comuni; la loro problematica umana non assume mai in defini-

tiva autentica significazione e resta confinata negli schemi di un arido giuoco intellettualistico. Né, come era inevitabile, è stata sufficiente la presenza di notissimi interpreti a conferire ai personaggi quella coerenza e quella significazione che ad essi manca costituzionalmente: e nello stridore fra l'impegno di essi e la stanchezza creativa dell'autore è da riscontrarsi un altro motivo di squilibrio estetico. Anche il ritmo, se pur apparentemente disinvolto ed agile, non assume mai autentica significazione espressiva, aderendo piattamente alle pure esigenze narrative della storia senza investirsi di valori drammatici.

Su un piano di ricerca ancor piú freddamente intellettualistica, e segnatamente letteraria, è da considerare *L'invidia* di Rossellini, opera di ambiziosi intenti in cui è palese la mancanza di un'autentica partecipazione emotiva dell'autore, il che non può non sorprendere ove si pensi al vivo senso di religiosità che anima le sue opere migliori. Qui invece, nella sciatta e appena ironica descrizione dell'ambiente di « intellettuali », nella stanca inventiva della costruzione dei personaggi convenzionali e fatui, nello affannoso dispiegarsi della trama narrativa, è evidente lo scarso impegno dell'autore volto piuttosto in modo inconsueto alla ricerca di qualche interessante effetto di ordine formale e incapace quindi di riscattare sul piano creativo le convenzionalità e le banalità letterarie del libro di Colette che avrebbe dovuto costituire il semplice spunto dell'opera.

Da qui il conseguente forzare i termini della vicenda e dei personaggi verso una drammaticità tutta esteriore in cui il ritmo accusa pause e stanchezze.

Ai consueti equilibrismi ritmici è invece decisamente improntata *La pigrizia* di Dréville, cui non mancano anche i consueti esibizionismi di trucchi piú o meno ingenui di questo moderno Meliès in sedicesimo. E la riprova piú evidente della meccanicità ormai logora della sua inventiva, sta nella lunga sequenza di apertura dell'episodio che dovrebbe costituirne la premessa, mentre è soltanto un pretesto scarsamente originale e di dubbio gusto. Né con maggiore equilibrio o con piú fervida fantasia appaiono sfruttate le felici possibilità satiriche che si offrivano alla paradossale impostazione di una « rivalutazione » della pigrizia: esaurite in breve termine le risorse nascenti dalla curiosità di tale impostazione, Dréville ricorre nuovamente, e con molto minore freschezza inventiva che in *Les Casse-pieds*, agli espedienti di un clima farsesco in cui le trovate favolistiche sono esteriori e il ritmo è di un dinamismo del tutto meccanico.

Nonostante tali difetti l'opera di Dréville resta su un piano di gusto nettamente superiore all'altro episodio farsesco, *La gola*, di Rim, in cui tutto è volto allo sfruttamento delle risorse di un « gag » di grossolano sapore. L'ambientazione gratuita e i personaggi dagli inesistenti caratteri non sono qui che pretesti di una storiella superficiale, narrata peraltro cosí sciattamente da disperderne le scarse risorse comiche.

Tale banalità è palese anche ne *La lussuria* di Allegret in cui l'accenno iniziale alla creazione di un ambiente aderente allo spirito dell'episodio è subito disperso, per transitare dapprima alla traduzione di una delicata novella settecentesca sui sogni di una bimba, e per collegarsi poi, nel piú arbitrario dei modi, al risibile episodio, orchestrato drammaticamente a gran voce, del peccato dei due amanti. Né manca un'ipocrita conclusione verbale, improntata ad un pedestre moralismo, per tentare di conferire all'episodio una qualche, anzi qualsiasi, significazione.

Bilancio quindi tutt'altro che lieto: la novella filmica è ancora lontana dall'aver trovato il suo poeta.

Nino Ghelli

Il fiume

produttore: Kenneth Mac Eldowney, 1951 - *regia*: Jean Renoir - *scenario*: Rumer Godden e Jean Renoir - *fotografia*: Claude Renoir (technicolor) - *architetto*: Engene Lourie - *musica*: M. A. Partha Sarathy - *attori*: Nora Swinburne (la madre), Esmond

Knight (il padre), Arthur Shields (Mr. John), Thomas E. Breen (Cap. John), Suprova Mukerjee (Nan), Patricia Walters (Harriet), Radha (Melanie), Adrienne Corri (Valerie), Richard Foster (Bogey), Penelope Wilkinson (Elizabeth), Jane Harris (Muffie), Jennifer Harris (Mouse), Cecilia Wood (Victoria).

Vi sono dei film per i quali è quasi impossibile uscir fuori da una critica impressionistica, da una critica insomma che faccia astrazione dal ricordo di immagini e di momenti poetici.

Il fiume di Jean Renoir è tra questi. Spiegarsi la posizione « morale » di un regista di fronte a certi problemi, è facile solo per quei film che presuppongono, appunto, questa problematica, questa posizione critica verso una società in corruzione, come ad esempio, in *La Règle du jeu,* un pretesto, per guardare l'Europa dalla finestra critica di chi preavvertiva la sciagura degli anni recenti. Per i film, invece, di un piú tenace carattere poetico, è piú difficile scoprire completamente questi limiti di una posizione critica in senso sociale.

Il fiume rappresenta la scoperta dell'India, però non come problema politico e culturale, non come entità religiosa o sociale, ma come fatto impressionistico, pittorico, come fatto d'immagine e di gusto. E' evidente che Renoir si è posto a guardare questa terra, per piú aspetti chiusa e misteriosa allo straniero, con l'occhio dello scrittore, per trarne effetti d'ambienti e non di contrasti politici. E' il colore, l'aria, è il caldo opprimente che aiuta a meglio riflettere quella prospettiva di uomini e cose, che interessava il regista. E' insomma lo sfondo da dare alla storia, ai personaggi di un dramma intimista, raccolto a mo' di parabola con un inizio e una chiusa ideale: le barche sul fiume, la rete di un pescatore, il canto tipico a nenia, l'acqua appena mossa dalla corrente e quella mistica contemplativa delle cose che dà al racconto un clima particolare. E qui occorre non dimenticare quegli occhi di Harriet, una bambina adolescente, con la voce aspra, con la sua sensibilità di poetessa, quegli occhi che guardarono l'India per poi ricordarla da grande, per appunto ed immagini. Il racconto infatti di Rumer Godden, dal quale Renoir ha derivato il film, è un racconto evocativo, preciso nella accurata descrizione degli stati d'animo, soprattutto nella resa della psicologia giovanile, un po' freddo nella poesia del ricordo, nella magica bellezza evocativa, nella capacità di esprimere, in sintesi drammatica, una emozione: elementi poetici e narrativi, questi, che invece vi ha aggiunto nel film Jean Renoir.

Renoir infatti sa narrare, dar scioltezza a un racconto, ma anche arrestare l'attimo di una composizione, il silenzio di una parola, il gesto di un atteggiamento. Cosí è stato per *La grande illusione,* con quegli uomini generosi e nemici, con quella Germania còlta in sintesi al di là dei finestrini del treno, l'agghiacciante silenzio attorno alla tavola apparecchiata, la mano che stringe un fiore alla morte di Von Stroheim, i rapporti tra Jean Gabin e Dita Parlo in quella ariosa solitudine dei campi. A ricordarlo, il film mostra di continuo quelle ampie arcate di silenzio che sono testimonianze di una solidità poetica e narrativa. La polemica pacifista diviene quindi esigenza di libertà, esigenza di vita nuova, idealismo realista di chi sa non perdere la fiducia negli uomini. La stessa esigenza, in fondo, che ritroviamo nel *Fiume,* la stessa esigenza che fa fare al vecchio John il brindisi ai bambini, vittime dei grandi impazziti nella guerra senza scopo. La stessa preoccupazione morale, quindi, del suo film migliore, la stessa esigenza di non perdere quella continuità di idee anche in un film nel quale, come si è detto, Renoir ha voluto dichiaratamente non porsi dei problemi sociali pratici, connessi al luogo dell'azione. *Il fiume* è un film che potremmo definire intimista, pacato nella discrezione, che guarda a fondo i problemi morali per approfondirne una introspezione psicologica, quasi per dare alle cose una nuova proporzione e ai personaggi una presenza che vada al di là della semplice evocazione fisica. Cosí Harriet è una ragazza viva, i suoi rapporti affettivi reali, studiati anche nei gesti e nelle sfumature; John, il giovane mutilato, un personaggio che pur nei

brevi tratti lascia scorgere le pieghe di una solitudine dolorosa; Valerie, una capricciosa ed impulsiva ragazza proclive all'abbandono ma pronta a ferire e a reagire; e Melanie, chiusa, sconcertante, indiana occidentalizzata, alla continua ricerca di sé. Tra loro, in mezzo a loro, la vita, i rancori, i dispetti, l'amore; e, sopra tutti, questa India, ricordata per appunti, come sanno vedere gli occhi sensibili di una giovinetta, in quel mondo del ricordo in cui davvero un gesto è piú importante di una azione e nel quale un sorriso acquista una particolare prospettiva.

Renoir ha tratto dal racconto di Rumer Godden lo schema narrativo, lo ha arricchito di annotazioni personali, di visioni ed immagini nuove, rovesciando la proiezione poetica; la morte di Bogy acquista cosí una concisione drammatica notevole: il silenzio del pomeriggio afoso, le brevi carrellate in avanti sui corpi addormentati nella siesta dissolte in altre carrellate all'indietro, e poi Harriet che ha come un presentimento, la ricerca tra gli alberi, la scoperta del fratellino ucciso dal cobra e quel nome appena sussirrato sulle note di una nenia di zufolo, Bogy, Bogy, Bogy . . . E poi un grande silenzio attorno alla tavola apparecchiata, quei colori lividi, desolati: « E' impossibile mangiare, come se non fosse accaduto nulla, come se Bogy non ci fosse mai stato . . . ». Lo stesso silenzio attorno a quella tavola, come ne *La grande illusione,* un silenzio attonito, impossibile a renderli a parole.

A frantumare il film nel ricordo vengon fuori mirabili frammenti: la « corsa nel boschetto », preciso nei movimenti come un balletto, con quel rincorrersi muto tra le piante esotiche, sotto il sole luminosissimo, con quella musica da *ouverture,* e l'acerbo bacio tra John e Valerie (e il dolore attonito di Harriet che dirà tra sé « il mio primo bacio ricevuto da un'altra. . . »); « la festa del rosso », nella primavera dei colori prorompenti, la « favola del Dio Krisnhu » interpretazione a balletto di Melanie; e sempre quel fiume che lo si vede in panoramica con le sue scale che scendono da un mondo agitato, alla calma delle acque, quel fiume che è il *leitmotiv* del film, quel fiume di cui Harriet dirà: « Il fiume scorre, il mondo gira — alba e lumi, mezzanotte e mezzogiorno — il sole segue il giorno, notte . . . stelle luna — il giorno finisce, la fine comincia . . . ».

Un Renoir questo de *Il fiume* che si riinserisce nella tradizione migliore (dopo la parentesi infelice de *La donna della spiaggia* e del *Diario di una cameriera*) nella tradizione di *La grande illusione,* di *Une partie de campagne.* Un Renoir che ha affinato la sua sensibilità narrativa, che ha smussato gli angoli morti, che ha fatto il racconto sempre piú conciso e indispensabile. Un Renoir che sa valutare l'esatta misura del ritmo, che sa la giusta misura di un gesto, di uno sguardo, di una parola.

Edoardo Bruno

Davide e Betsabea

produzione: Darryl F. Zanuck, 1951 - *distribuzione*: XX Secolo-Fox - *regia*: Henry King - *scenario*: Philip Dunne - *fotografia*: Leon Shamroy - *musica*: Alfred Newman - *architetti*: Lyle Wheeler, George Davis - *costumi*: Edward Stevenson - *attori*: Gregory Peck (David), Susan Hayward (Betsabea), Raymond Massey (Nathan), Kieron Moore (Uria), James Robertson (Abishai), Jane Meadows (Michal), Dennis Hoey (Giacob), Francis X. Bushman (Saul), Walter Talun (Golia).

Potrà forse stupire il fatto che un film di livello dichiaratamente commerciale come *Davide e Betsabea* trovi ospitalità in queste nostre note critiche, ma ciò deve attribuirsi al fatto che tale opera, pur attraverso scarsissimi meriti, permette un significativo riferimento storico alla funzione che l'elemento scenografico ha assolto nel film e agli equivoci che sono pullulati nei suoi riguardi soprattutto per il film in costume. Non quindi, come del resto è ovvio immaginare, una nostra sia pure parziale revisione critica nei confronti di Henry King, né tanto meno il riconoscimento di un qualche valore estetico a questo *Davide e Betsabea,* polpettone asmatico e tronfio il cui anno di produzione può coincidere a

nostro avviso non con l'avvento di una nuova èra, ma con l'anno dell'apocalisse: soltanto qualche fuggevole constatazione di un certo interesse nei riguardi della scenografia, alla quale il film offre motivo.

La scenografia cinematografica presenta fin dalla nascita del cinema gli stessi caratteri e la stessa evoluzione del film.

La doppia tendenza, realistica e fantastica, riscontrabile agli albori del cinema, si riflette necessariamente sulla scenografia di tendenza apertamente realistica nei film di Lumière e di favolosa suggestione in quelli di G. Méliès.

Caratteristiche fondamentali della scenografia primitiva sono peraltro: una manifesta aderenza alla scenografia teatrale con fondali, quinte, e scene dipinte; una funzione del tutto complementare e secondaria principalmente per la deficienza dei mezzi tecnici che rendevano difficile « staccare » gli attori dallo sfondo di un « décor » complicato (e nei primi film a colori la scenografia non viene colorata allo scopo di far risaltare meglio le figure degli attori); scarsissima importanza estetica nei confronti dei mezzi espressivi cinematografici in conseguenza del predominio assoluto dell'attore.

In questa prima fase di vita del cinema una valorizzazione delle possibilità espressive della scenografia è riscontrabile piuttosto in senso ambientale che in senso psicologico. E in tal senso ambientale assumono validità estetica la scenografia naturale del primo Lumière e quella ricostruita delle fantastiche fiabe di Méliès.

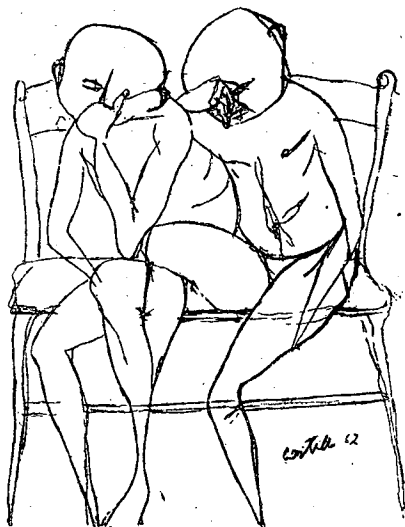
Con la frenesia del film storico la scenografia viene ad assumere improvvisamente un ruolo di enorme rilievo: si inizia l'orgia del cartone e della cartapesta le cui sole fuggevoli eccezioni sono costituite da *Cabiria* di Pastrone, in cui le ricostruzioni sfruttando la mobilità della camera conferiscono per la prima volta all'ambiente filmico un senso di trimensionalità di significato addirittura drammatico, e da *Intolerance* di Griffith, in cui le gigantesche scenografie, specie nell'episodio in Babilonia, assumono per la prima volta un autentico valore espressivo identificando simbolicamente l'intolleranza degli uomini e costituendo con il loro costante ossessivo incombere una sorta di collegamento ideale fra i diversi episodi. Purtroppo si direbbe che tali due insigni esempi, per quanto molto lontani nel tempo, siano destinati a rimanere senza seguito: *Davide e Betsabea,* pur sotto un'apparente maggiore nobiltà, non è infatti che un ennesimo esempio di quel « pompierismo » che ci offre di continuo il genere storico, soprattutto quello di oltre oceano. Personaggi caratterizzati piú che sommariamente, svolgimento narrativo sciatto e casuale, ambientazione generica e superficiale. Scomparsa nella figura di Davide la sua persuasiva eloquenza, confinato in un aspetto irrilevante il suo amore per una grande stato di Israele, trasformato in un irriverente agnosticismo il profondo senso di religiosità sempre presente nella sua personalità pur attraverso le sue colpe, la figura del re valoroso, arditissimo, di straordinarie qualità civili e sociali, « prodigio di grazia, di eleganza e di ingegno », come lo definí il Renan, è avvilita da King sul piano del romanzo di appendice, escludendone ogni significativo approfondimento umano. La sua natura ricca di contrasti, in cui la doppiezza e la occasionale crudeltà non costituivano che un aspetto di abilità politica di acuto uomo di stato, appare nel film del tutto sprovvista di quel facsino che ne costituiva un elemento essenziale.

L'errore fondamentale consiste nel non avere King affatto interpretata la figura del protagonista in stretta e indispensabile connessione con il clima storico del tempo di cui è l'inevitabile espressione: lo sfondo ambientale e gli altri personaggi, soprattutto quelli di Betsabea e del profeta Nathan, sono soltanto un fatto occasionale, e spesso risibile, nello svolgersi della vicenda. La quale procede con una stanchezza ritmica ed una monotonia che vorrebbero paludarsi di un tono psicologico e intimista, mentre si risolvono in un occasionale succedersi di avvenimenti nei quali manca ogni intrinseca necessità drammatica: basti pensare, come esempio di massima evidenza, all'impagabile rievocazione del duello con Golia, effettuato per puri interessi spet-

tacolari e peraltro di grottesca ingenuità.

La sommarietà della indagine psicologica dei personaggi e la casualità degli sviluppo narrativi, non appare naturalmente riscattata dalla consueta correttezza tecnica che peraltro non assume mai alcun autentico significato espressivo.

Vi è soltanto da rilevare una maggiore consapevolezza nell'uso del colore, maggiore consapevolezza che risponde del resto a un fatto di ordine generale riscontrabile ormai in tutta la produzione media americana. La continua esperienza cromatica ha infatti condotto tutti i realizzatori a un piú sapiente dosaggio lumistico, elemento essenziale nel film a colori, a una maggiore avvedutezza nello studio dei rapporti cromatici fra i diversi elementi compositivi nell'inquadratura e soprattutto fra i personaggi e gli sfondi, allo ottenimento di significativi effetti di contrasto in funzione di suggestioni emotive. Cosí anche in *Davide e Betsabea* le sequenze finali, eccettuata quella della rievocazione del duello, appaiono permeate di una notevole cura formale. La quale non va intesa come una maggiore precisione naturalistica, ma come una maggiore ricchezza di suggestioni visive, di straordinarie possibilità espressive soltanto però se aderenti ad un mondo poetico chiaro e preciso. Il quale mondo manca viceversa del tutto a Henry King verso il quale, nonostante l'interesse di qualche schedatore, continueremo a nutrire la piú assoluta e cordiale disistima.

Nino Ghelli

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734